

ملاح

النشر الحديث وفنون

الدكتور محمد عبد الله

الدكتور محمد عبد الله

الدكتور محمد عبد الله



دار النشر

ملاح النشر الحديث وفنونه

الدكتور عسّٰ الدقاق

الدكتور محمد عبد الرحمن مبروك

الدكتور محمد نجيب التلاوي



دار الأوزاعي

حقوق الطبع محفوظة لدار الأوزاعي

الطبعة الأولى

١٩٩٧

دار الأوزاعي للطباعة والنشر والتوزيع - النويري -

بناية فواز سنتر - ط ٤ - ص.ب : ٦٠١٠ - ١٤

هاتف : ٦٣٢٨٨٦ + ٦٣٣٣٥٤

بيروت - لبنان



ملاح

النثر العربي الحديث وفنونه

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

المحتوى

المدخل إلى الفنون الأدبية الحديثة

- الفنون الأدبية الحديثة - عوامل ازدهار الأدب العربي الحديث -
بواكير النثر العربي الحديث - انعطاف النثر الأدبي .
٣٦-١٣

المقالة في الأدب العربي

- المقالة في الأدب العربي القديم
٤١-٣٩
المقالة في الأدب العربي الحديث
٤٦-٤٢
مقومات المقالة
٤٨-٤٧
ألوان النثر الحديث : (النثر الاجتماعي - النثر السياسي - النثر
الأدبي - النثر العلمي) .
٥٦-٤٩
أعلام النثر الحديث : (طه حسين - أحمد أمين - مصطفى
لطفى المنفلوطي - باحثة البادية - مي زيادة - عباس محمود
العقاد - جبران خليل جبران - محمد كرد علي - مختار نعيمه
- إبراهيم المازني - مارون عبود) .
٦١-٥٧
نماذج ثرية لأعلام كتاب العصر الحديث : (البائسات -
البنفسحة الطموح - قشور العلم - حرية المرأة المسلمة -

شركة الإنسانية - ضحك - أنقد أم حسد - ولدي رجاء -
القروسية) . ٨٢-٦٣

الفن المسرحي

- النشأة والهوية : تطور البناء الفني - الإغريق والرومان -
٩٨-٨٥ الكلاسيكية الفرنسية - المدرسة الإبداعية .
- عناصر المسرحية : الشخصية - الحوار المسرحي - الحدث
١١٢-٩٩ المسرحي - الفكرة والصراع المسرحي .
- المسرح العربي : جذور المسرح العربي - غياب المسرح عن
١٢٠-١١٥ أدبنا القديم .
- إرهاصات المسرح العربي الحديث : (مارون النقاش - يعقوب
صنوع - سليم النقاش - أبو خليل القباني - جورج أبيض
١٣١-١٢٢ - فرح أنطون - إبراهيم رمزي - محمود تيمور) .
- الريادة والتوظيف التراثي : (توفيق الحكيم - يوسف إدريس -
١٤٧-١٣٢ محمود دياب - رشاد رشدي - ألفريد فرج) .
- الاتجاه الاجتماعي : (إبراهيم رمزي - مصطفى الحلاج - عبد
الرحمن المناعي - سعيد تقي الدين - سعد فرج - سعد
١٥٢-١٤٧ الدين وهبة - نعمان عاشور) .
- الاتجاه السياسي : (رشاد دارغوث - يوسف الحايك - علي
١٦٠-١٥٤ سالم - مختار رومان - سعد الله ونوس) .

المسرح الشعري : (أحمد شوقي - عبد الرحمن الشرقاوي - ١٦١-١٨٠
صلاح عبد الصبور) .

القصة العربية القصيرة

النشأة والمحاولات الأولى ١٨٥

عوامل النشأة : (العامل الفني - العامل الحضاري - العامل

الثقافي - العامل الاجتماعي) . ١٨٦-١٩٤

الإرهاصات الأولى : (المحاولات التعليمية - القصة المقامية -

القصة المترجمة - القصة الموضوعية) . ١٩٦-٢٢٠

أوليات الرؤية الفنية : (محمود تيمور - مختار نعيمة - عيسى

عبيد) . ٢٢٣-٢٤٠

الواقعية وتشكل الرؤية . ٢٤٢-٢٥٣

الواقعية الاشتراكية (يوسف إدريس - سعيد حورانية) . ٢٥٣-٢٦٤

الواقعية الشمولية (محمود تيمور - يحيى حقي - عبد

السلام العجيلي) . ٢٦٧-٢٧٩

اقصة القصيرة الرمزية : (إدوار الخراط - غادة السمان -

كلثم حير) . ٢٨١-٣٠٨

استلهاج التراث : المعطيات الأسطورية - الموروث الشعبي -

المعطيات التاريخية - الرؤية الخلمية .. ٣٠٩-٣٣٠

الرواية العربية

- نشأة الرواية العربية . (روايات المختالين - الرواية الرائلية -
٣٤٦-٣٣٣ . ما قبل الرواية الفنية) .
٣٥٩-٣٤٧ : (الأيام - إبراهيم الكاتب - سارة) :
٣٦٤-٣٦٠ . الاتجاه التاريخي .
الرواية الواقعية - الواقعية التسجيلية - الواقعية الاشتراكية
٣٨١-٣٦٥ . (نجيب محفوظ - يوسف إدريس) .
الرواية فيما بعد الواقعية : استلهام التراث - التداخل الزمني
والمكاني - (سعد مكايي - جمال الغيطاني - دلال
٤٣٥-٣٨٢ . خليفة) .

أعلام النثر العربي الحديث

- ٤٥٦-٤٣٩ محمود تيمور
٤٨١-٤٥٧ إبراهيم المازني
٥٠٢-٤٨٣ طه حسين

مقدمة

بعد أن دار النثر العربي أمداً طويلاً في فلك الزينة اللفظية، عاود مع بدايته القرن العشرين النهوض، وفتق شرنقة الصنعة الأسلوبية . لقد انطلق من المقال أول الأمر بفضل انتشار الصحافة، واستمتع الجيل بأساليب المنفلوطي وطه حسين والمازني والحكيم .. كما بدأ فن القصص خطواته الحذرة ، إذ ولدت الرواية العربية لقيطة، وبحثت رواية (مناظر وأخلاق ريفية) عن مؤلفها الذي لفته الحرج فمهرها بـ (قلم مصري فلاح) . وكان الحكيم يرتاد أرض المسرح .. وانطلق بعد العشرينيات... وما إن انتصف القرن العشرون حتى شعرنا بنهضة لفنوننا النثرية القديمة والمستحدثة، وتلاحقت قفزات التطور ولاسيما في فني الرواية والقصة القصيرة...

وهذا الكتاب يعرض ملامح النثر العربي الحديث وفنونه عبر رؤية تاريخية وفنية ارتفعت فوق الحدود الجغرافية لرصد حركية هذه الفنون النثرية في بلادنا العربية من المحيط إلى الخليج .. وقد حرصنا على رفد هذه الملامح بزاجم لأبرز الكتاب العرب، فقدم د.عمر الدقاق ترجمة لابراهيم المازني وقدم د. محمد مجيب ترجمة لطه حسين، وقدم د. مراد مبروك ترجمة لمحمود تيمور .

وقد استهل د.عمر الدقاق الكتاب بمدخل إلى مجمل الفنون النثرية الحديثة ثم خصّ أدب المقالة بالدراسة، فتناول أطوارها وأنواعها ، مقوماتها

وسماتها، ثم أبرز أعلامها... كذلك تناول د. محمد نجيب فن المسرح العربي الحديث.. قبدأ بالتأصل لهذا الفن منذ الإغريق وعرف بالتركيب الفني وتطوره للنص المسرحي، ووصل إلى المسرح العربي فتحدث بإيجاز عن جذوره الضعيفة ثم تابع مرحلة الريادة والتطور والاتجاهات للنص المسرحي العربي وأبرز أعلامه.

ثم عني د. موادعبد الرحمن بدراسة (القصة العربية القصيرة . النشأة والتطور) وتابع رحلة هذا الفن المستحدث بداية من القصة التعليمية ومروراً بأوليات الرؤية الفنية وعمد إلى رصد المرحلة الواقعية فالمرحلة الرمزية وتشكل الرؤية ليستخلص أبرز الملامح الفنية المستحدثة لفن القصة القصيرة في الوطن العربي .

أما الفن الروائي فقد تمت معالجته بقدر من الإسهاب من قبل د. محمد نجيب و د. ميروك ، حيث توالى فصوله بادئة بنشأة الرواية العربية ثم انصب البحث على استجلاء ملامح الرواية الواقعية من خلال أشهر أعلامها ومن بعدها الرواية في مرحلة ما بعد الواقعية ، وذلك أيضاً من خلال أبرز نماذجها .

وفي نهاية المطاف تم اختيار ثلاثة من أعلام النثر العربي الحديث رأينا أن نترجم لهم ونجملو صورهم ، إنهم : عمود تيمور ، وإبراهيم المازني ، وطه حسين.

وبعد .. فهذا السوح مع ملامح المتنوع النثري الحديث لأدبنا العربي حرصنا فيه على التوازي بين الخططين : التاريخي والفني لرصد تطور هذه الفنون، وآثرنا تقديم بانوراما النثر العربي الحديث برؤية تتأبى على التقسيمات والحدود بين الأقطار العربية لترضد حركية النثر العربي الحديث بصفة عامة .

المدخل

إلى الفنون الأدبية الحديثة

عوامل ازدهار الأدب الحديث
بواكير النثر العربي الحديث
انعطاف النثر الأدبي وازدهاره

الدكتور عمر الدقاق

الفنون الأدبية الحديثة

تمهيد :

لعل سر تقدم الإنسانية وازدهار حضارتها أن الله جعل في جيلة الإنسان قابلية عجيبة للتكيف والتقدم . وللأفكار والثقافات قدرة هائلة على الانتشار ونزوع عظيم إلى المهاجرة، فقد تصادم فتنافر، وقد تتجاذب فتتعاقت، وهي في كلا الحالين تكتسب وضوحاً وإشراقاً وتزداد صقلاً ومضاء . ومنذ فجر التاريخ تلاقت الأفكار ولمازجت الثقافات في حركة موصولة دائبة وكان للإنسان من ذلك خير عميم .

وقد سبق للعرب قديماً أن اتصلوا بما أنتجه الفكر الأجنبي وبخاصة في عهود العباسيين حين أنثروا في كثير من الأقوام يدينهم وأفكارهم وعاداتهم، كما تأثروا في آن بفلسفتهم ومذاهبهم وعلومهم . ثم تكرر هذا اللقاء في الأندلس حين امتد عنفوان العرب إلى أوربة، ثم حين تألب الغرب على الشرق في الحملات الصليبية المتعصبة، وكان من ذلك كله بلور طيبة لنهضة الغرب الكبرى.

والأيام دول ، فقد دارت عجلة الزمان في العصور الحديثة فإذا الشرق يحاول النهوض مثاقلاً بعد أن نبا به سيقه، وكيا به جواده، فإذا هو أمام عملاق

كان عهده به طفلاً يحبو ويرضع من لبنائه، ولكنه لم يلبث أن شب عن الطوق وغدت أرضه منهلاً غزيراً للحضارة والمعرفة يرتاده الشرقيون وكأنهم يستردون منه ديناً وجب أدائه . إنه شأن الحياة وستة الكون، أخذ وعطاء وفراق ولقاء .

وقد أتيج للفكر العربي الحديث منذ أوائل القرن الماضي أن يتعرف بالحضارة الأوربية وأن يطلّ بواسطتها على آفاق جديدة في الحياة، وكان ذلك بطريقتين رئيسيتين : الأولى طريق الترجمة أي نقل منتحات الفكر الغربي إلى اللغة العربية، والثانية طريق الاطلاع المباشر على ما تخر في لغات الغرب من ضروب العلوم وفنون الأدباء، وكان في نشاط البعثات إلى الغرب وبخاصة من مصر، ثم عودتها بزيادة جديد من أبرز عوامل التحديد في الفكر العربي الحديث، يضاف إلى ذلك كثرة المعاهد العلمية، والمؤسسات الثقافية التي أقامها الغربيون في الشرق العربي وبخاصة في لبنان . فازداد التعطش إلى هذا الجديد، ولكل جديد لذة، حتى إن القرن التاسع عشر غدا في نظر الكثير من الباحثين عصر الاقتباس والترجمة، وكان في طليعة ما تلقفه العرب في بدء نهوضهم مادبحثه قرائح الكتاب من فرنسيين وإنكليز وروس... ومعظمه لا يعدو القصص والروايات والمبرحيات. وهذه الفنون في جملتها كادت تكون جديدة طريفة على العرب وإن سبق لهم أن عرفوا أنماطاً حسنة مما يقاربها ويتسم بكثير من ملامحها .

وفيما عدا القليل من الشعر الذي شرع العرب حديثاً بترجمته عن الأقوام الأخرى من مثل إلياذة هوميروس ورباعيات الخيام وحجيم داني ونحو ذلك كان النتاج المعرب في جملته نتاجاً ثرياً، فالشعر يفقد - إذا نقل من لسان إلى لسان - من روايته، فضلاً عن أن تراث العرب حافل بروائع منه، أما النثر والشعر التمثيلي

فلم يعرفوا من فنونه ما عرفه الغرب حديثاً، فلا عليهم أن يعبوا منها ما شاء لهم
العب، وأن تطيب لهم صحبة لافوتتين وراسين وموليير وتخلو لهم عشرة شكسبير
وغوته وتولستوي ويكون من ذلك كله خير لقاح لأديبهم الحديث .

وكان لابد لهذا الإنتاج الأدبي الغزير الذي تدفق على بلدان الشرق العربي
بالوانه وطعومه من أن يترك أثراً في مجرى الحياة الفكرية والفنية لدى الجيل المثقف
المتأدب الذي أتيح له أن يتنسم رياحاً جديدة هبت عليه من الغرب بعد أن ظلَّ
أمداً طويلاً حبيساً في قوالب جامدة من اللقظية والزخرفة يعيد نفسه ولايكاد
يخرج عن إطار مرسوم ونسق معلوم . وإذا ما انتهت مرحلة التقليد والاقتراس
وقد آن لها أن تنتهي، تبدأ مرحلة جديدة في حياة العرب الأدبية، فتتفلق البذور
وتتفتح البراعم . وإذا فقه من الكتاب العرب في مصر والشام تنتقل من طور
التلقي إلى طور العطاء فتنتج أنماطاً ونماذج من فنون الأدب على غرار مآثر قبل
حين عن الغرب . وتولد من جديد في هذا العصر فنون أدبية مستحدثة هي القصة
والرواية والمسرحية والمقالة والسيرة... وتلتمع في مماء الأدب أسماء أعلام كبار
كمحمود تيمور ومحمد حسين هيكل، وجرجي زيدان، ويحيى حقي وسواهم في
فن القصة، وكتوفيق الحكيم في فن المسرحية وكأحمد أمين ومصطفى صادق
الرافعي وإبراهيم المازني وأحمد حسن الزيات في المقالة وكطه حسين وعباس
عمود العقاد وميخائيل نعيمة في فن السيرة والزجاجة الذاتية، بل إن بعضاً من
هؤلاء الأعلام استطاعوا بتأجيلهم الرفيع أن يضارعوا كتاب الغرب وأن يقفوا في
مصافهم حتى غدا الكثير من آثار طه حسين وجبران خليل جبران وعمود تيمور
وتوفيق الحكيم ونجيب محفوظ معروفاً في ربوع الغرب مقروءاً بالفرنسية
والإنكليزية والألمانية والرومانية...

ولقد كان الأسلوب المرسل السهل والتعبير المنزه عن الزخارف والقيود التي رسف بها حيناً من الدهر من أبرز سمات الأدب العربي الحديث جارى فيها ماديجه أعلام كتاب الغرب من قصص ومقالات وغميليات وكان للصحافة في مصر والشام فضل كبير في الترويج لهذا الأسلوب الحر المبتثق عن نزوع العرب الأصيل إلى التحرر الاجتماعي والسياسي والقي... .

ويمكن القول أنه للمرة الأولى في تاريخ الأدب العربي يبرز البشر قصب السبق على الشعر، بعد أن ظل خلال عهود مديدة يجاريه حيناً ويتخلف عنه أحياناً أخرى، ومن هنا كانت فنون القصة والمسرحية والمقالة أبرز الفلواتر الفنية في أدبنا المعاصر .

عوامل ازدهار الأدب العربي الحديث

أخذ الباحثون في الأعوام الأخيرة يُعنون عناية واسعة بدراسة أدبنا العربي الحديث، فقلما يمضي عام دون أن تُنشر أبحاث جديدة تُرجِم لشاعر معروف أو كاتب مشهور أو لجيل بأجمعه من الشعراء والكتاب، أو تصوّر تياراً اجتماعياً أو ترصد اتجاهاً قومياً أو تصف فناً يعينه من الفنون الشعرية أو النثرية . وقد اتسم هذا الأدب الحديث بالغنى والتنوع، وتبوأ مكانة مرموقة في تراثنا العربي الحافل .

ونحن نحتاج في دراستنا لهذا الأدب أن نلم بالأحداث الكبرى التي أثرت في حياة منشئة لأن الأدب في حقيقته مرآة ناصعة صافية تنعكس عليها ملامح البيئة وسمات العصر وروح المبدع .

١- ولعل أكبر الأحداث التي أملت بالشرق العربي اقتحامُ الحملة الفرنسية لمصر والشام في آخر القرن الثامن عشر، واصطدامها بهذا الشعب الذي يزرع تحت أنقال الحكيم العثماني منذ غزاه الترك واحتلوا معظم بلاد العرب في القرن السادس عشر. فقد أحمل الترك خلال الفترة المديدة من حكمهم البغيض للوطن العربي كل حياة فكرية وأدبية حتى نضب الفكر وانعدم الإبداع، إلا بقية من الوهج الضئيل والنور الخافت كانت تنبعث من أروقة الأزهر . لقد اطلع الشعب العربي في مصر من خلال هذه الحملة على بعض وجوه الحياة

الأوربية، ورأى المصريون أفرادها يتناولون حياتهم المادية بصور لاعهد هم بها من قبل، كما لغت الحملة المصريين إلى ما أصابه الغربيون من تقدم في العلم ومقام به علماءهم الذين صاحبوا الحملة من دراسات وبحوث. أما المطبعة التي أحضرها نابليون معه لغايات سياسية فكانت أول مطبعة تدخل مصر وتلقت المصريين إلى أهمية هذه الآلة في مضمار الفكر والثقافة، برغم أنها جليت لأغراض تخدم مصالح المحتلين .

٢ - ولم تنتظر مصر طويلاً فقد عُني محمد علي باشا منذ سنة ١٨٢٦ بإرسال البعثات الكبرى، فاختلطت طائفة من شبابها وعلى رأسها رفاعة الطهطاوي بحياة الغربيين، وأخذت تقرأ هناك في الأدب الغربي وتُفيد وتجسني اللغة الفنية الخالصة . وعاد رفاعة وصحبه فشاركوا في حركة الترجمة العلمية التي أوجدتها ضرورة التعليم المدرسي، ثم أنشئت مدرسة الألسن لتعليم اللغات الأجنبية وعُيّن رفاعة مديراً لها، ولم يلبث أن تأسس قلم للترجمة سنة ١٨٢٤ وتولى رفاعة أيضاً رياسته .

٣ - وفي الفترة نفسها بل قبل ذلك الحين كانت تلوح في سورية وبخاصة في لبنان بوادر نهضة أدبية مباركة . فقد سبق عرب لبنان إخوانهم في مصر إلى العناية بالأدب الغربية في عقر ديارهم، على حين لم يبلغ الأمر هذا المدى في عهد محمد علي الذي كان يرمي بالدرجة الأولى إلى تقوية الجيش وتسخير بعض العلوم العصرية لهذه الغاية . وفي طليعة الذين خدموا لغة القرآن في لبنان أحمد فارس الشدياق ونبيه الأسر من آل اليازجي والشرتوني والبستاني .

٤ - لم تسأخذ مصر بأسباب النهضة الحقيقية في العلوم والآداب إلا منذ عهد

اسماعيل إذ كثرت المدارس والمطابع والصحف وكان لهذا العهد فضل استبدال اللغة السائدة في المصالح والدواوين . كما عرفت حركة الترجمة عهدئذ عصرها الذهبي . وكان اسماعيل توافاً إلى الأخذ بكل أسباب الحضارة الغربية وجعل مصر الإفريقية كقطعة من أوربة

٥ - على أن دخول المطبعة إلى الشرق العربي كان له فضل كبير على النهضة الفكرية والأدبية . وعلى الرغم من أن حلب عرفت أول مطبعة في الشرق بفضل أحد الرهبان في القرن الثامن عشر ثم تلتها بعض المدن السورية ولبنان^(١) ، إلا أن مطبعة نابليون تركت في مصر أثراً كبيراً كان في مقدمة نتائجه تأسيس أول مطبعة رسمية كبرى في مصر هي مطبعة (بولاق) .

٦ - ومنذ ذلك الحين أخذ وجه الحياة الفكرية في الشرق العربي يتبدل جوهرياً ، فلأول مرة في تاريخه تغدو العلوم والآداب والفنون في متناول جماهير الأمة بعد أن كانت محتكراً لفئة من الناس لا يستطيع سواها اقتناء الكتب لأن ثمنها كان باهظاً نتيجة نسخها باليد . فقد أخذت المطابع تقذف بالآلاف النسخ للكتاب الواحد بثمن بخس . وبذلك اتسع تبادل الأفكار في العلوم والفنون والآداب، بل لقد أصبحت حقاً مثباعاً للجميع وزالت بذلك أرستقراطية الفكر على نحو ماحدث في أوربة نفسها قبل ذلك القرن .

وكان في مقدمة ماغتنيت به مطبعة بولاق وسائل المطابع في أول عهدها العمل على إحياء التراث العربي الخافل وبعث نتاجه العريق، فأخذت المخطوطات تطلع على الملأ وتخرج من كهوفها المظلمة وأقيبتها الرطبة لترى

(١) انظر كتاب جرجي زيدان تاريخ آداب اللغة العربية - الجزء الرابع

النور وتغزو العقول وتبهر القلوب ، وغدا يوسع القارئ العربي أن يصحب الصفوة من أحداه وأن يقف على نتاج عقولهم النيرة وماسطرته أعلامهم النابذة فغدت دواوين الشعراء ومصنفات الكتاب بين أيدي الناشئين يهملون منها ما طاب لهم التهل ويحتنون منها ما لذ لهم الجني.

ولم يقف الأمر عند حد انتشار دور النشر وعرض الكتب في المكاتب وبيعها في الأسواق بل حنحت الدولة إلى تأسيس دور عامة للكتب (كدار الكتب المصرية) سنة ١٨٧٠ في القاهرة و (دار الكتب الظاهرية) في دمشق وسواهما في مدن الشرق العربي وزودتها بأنواع الكتب والمصنفات، وخصصت لها أوقاتاً للمطالعة ثم فتحت أبوابها على مصراعها أمام الناشئين والمتأدبين والباحثين والمؤلفين...

٧ - أما انتشار الصحافة فقد كان أولى ثمرات المطبعة، فأخذت الجرائد السياسية والأدبية طريقها إلى الظهور في مصر وفي لبنان ثم في دمشق وحلب والقدس. وتصادف أن نزحت إلى مصر طوائف من السوريين واللبنانيين بعد أن ضاقت بهم سبل القول في ظل الاستبداد العثماني وجلهم كان حسن الوقوف على الثقافة الغربية التي سبق أن تزود بها عن طريق المدارس التبشيرية. وفي مصر التقوا مع إخوانهم وأثمرت جهودهم في إصدار عدد من الصحف والمجلات ومنها «مصر واللال والمقطم والمقطف والأهرام»^(١) إلى جانب المجلات والجرائد الأخرى، «وادي النيل والأستاذ واللواء والمؤيد والجريدة والسياسة

^(١) جريدة مصر لأديب إسحق، واللال لمرجسي زيدان، والمقطم والمقطف ليعقوب صروف، والأهرام لتليم وبشارة تقلال.

الأسبوعية»^(٦٦) ثم «الرسالة والثقافة والكتاب المصري والكتاب»^(٦٧) كما كانت مجموعة أخرى من الصحف تصدر في دمشق وبيروت وحلب «كالجنان والفترات والمقتبس والمفيد والرابطة الأدبية»^(٦٨) حتى إن عدداً من الصحف كان يصدر بعيداً عن العالم العربي في الأستانة نفسها وفي باريس وفي سويسرة كالعروة الوثقى والجوائب والحضارة والأمة العربية»^(٦٩) وسواها.

هذه الصحف وأمثالها، دليل على تعطش المجتمع العربي آنذاك للثقافة والمعرفة. ولقد كان أثرها بعيداً في تكوين الرأي العام العربي وتوجيهه نحو التحرر الفكري والاجتماعي والسياسي ففضل الصحف أخذت الثقافة وتبشير الوعي تدخل كل بيت، وبخاصة بعد أن اتخذ دعاة الإصلاح ورجال الفكر من الجريدة متبراً لأرائهم ومذياً لآرائهم، حتى إن المقالة الأدبية لم تزدهر إلا في أحضان الصحافة. ومن هنا ازدادت قضايا المجتمع وشؤون الجماهير أهمية في مجالي الفنون الأدبية كانشعر القومي والاجتماعي والقصة والمقالة والخطابة، ولم تعد عناية الأدباء تقتصر على مخاطبة الملوك والأمراء بعد أن غدا للشعب شأن وأي شأن.

^(٦٦) وادي النيل لعبد الله أبي السعود والأستاذ لعبد الله نديم، والنواء لمصطفى كامل، والوقية لعلي يوسف والحريدة لطفى السيد، والسياسة الأسبوعية لعماد حسين هيكيل.

^(٦٧) الرسالة لأحمد حسن الزيات، والثقافة لأحمد أمين، والكتاب المصري لطف حسين، والكتاب لعادل الغطيان.

^(٦٨) الجنان للمعلم بطرس البستاني. والفترات رأس تحريرها عبد الرحمن الكواكبي في حلب والمقتبس لعماد كركر عتيق، والمفيد لعبد الفتى العربي، والرابطة الأدبية لخليل مرزوق.

^(٦٩) أصدر العروة الوثقى في باريس جمال الدين الأفغاني وعبد عبيد، وأصدر أحمد فارس الشدياق الجوائب في الأستانة، أيضاً. أما شكيب أرسلان فقد أصدر جريدة في سويسرة بالفرنسية وهي - الأمة العربية - .

٨- وعلى الرغم من إحقاق ثورة عرابي عام ١٨٨٢ فقد كان أثرها عميقاً في نفوس المصريين ولم تلبث العواطف أن اشتعلت إثر حادثة " دانشواي " ثم في ثورة ١٩١٩ الشاملة . كما أن الأحرار في الشام استطاعوا أن يطيحوا بالسلطان العثماني المستبد ويكرهوه على إعلان الدستور حتى بلغت المشاعر القومية في ذلك الحين من الحماسة حداً لا تظفر له . وما كان لثل هذه الأحداث أن يمر دون أن يترك أثراً في النفوس وينشر بينها الوعي ويشير لدى كتابها وشعرائها القرائح ، وكان في ذلك خير مادة للأدب شعره ونثره .

٩- وتأسس الجامعة المصرية عام ١٩٠٨ وينتشر التعليم في أنحاء الشرق العربي وتأخذ ظلمات الجهل في الانحلاء وأمواج التعصب في الانحسار ، ويظهر بين الحريين العالميتين جيل مسلح بالوعي وعمر قلبه بالإيمان ، فيجد للمطالبة بحقوقه حتى ينتزعها من الغاصب ويكمل بذلك ما بدأه أجداده فإذا بلاده تنعم بحريتها ويجلو المستعمر عن أرضها . ومنذ ذلك اليوم تبدأ مرحلة جديدة في تاريخ العرب إذ تهب سائر شعوبها لاستكمال سيادتها ، واستعادة أمجادها ويشند النزوع إلى الاتحاد ولم الشعث .

بواكير النثر العربي الحديث

الأدب كائنٌ حيٌّ ، لا بد له ولغته من ظروف حضارية خاصة لتظهر وتعيش وتؤدي دورها في البيئة التي تخرج إليها . وإذا قدر لراثنا الأدبي القديم أن يكون في معظمه شعراً ، فمرد ذلك إلى أن طبيعة ظروف تلك الحقبة كان يناسبها الشعر ويلبي أغراضها تلبية ملائمة ، فقد كان أغلب تراث الأدب الجاهلي والأموي من منظوم القول يلبي حاجات الحقبة في ذلك الطور الحضاري ، حتى إذ سمت الحياة العربية إلى طور أرقى في العصر العباسي استوى النثر يسير مع الحياة الجديدة ويتطور ليؤدي دوره المحدود في ذلك الحين ، واستمر مع الزمن يسير لتلبية الأغراض المحدودة ، يرتقي تبعاً لطبيعة الظروف التي كانت تحيط به .

فالشعر - كما يرى علماء الاجتماع - يسبق في ظهوره النثر الأدبي بأطوار كثيرة . وما كان لأدبنا العربي أن يخرج على هذه السنّة ، يقول المستشرق الفرنسي (ويليام مارسيه) في محاضرة له عن أصول النثر الفني عند العرب : (ولن أثير دهشة أحد إذا قلت إن النثر الفني في الأدب العربي كما في سائر الآداب بدعة متأخرة بعض الوقت ... إن نشأة النثر في المجتمعات البشرية تقتضي قبل كل شيء انتشاراً لهذه الطريقة المادية في تثبيت الأشياء التي يُعبر عنها المرء ، وهي تنتج على ما يظهر عن نورة الأفكار التي تتطلب تأسيس علاقات اجتماعية معقدة بين الأفراد . فالحاجة إلى عرض الأفكار ومحاكمتها ومناقشتها والاقتناع بها لا

يستطيع غير النثر أن يحققها ويؤمنها . وهذه الحاجة هي ثمرة تقدم التفكير والثقافة . وإنه لحق أن ظهور النثر يتطابق مع نقطة حياة الفكر التحليلي والفكر التركيبي ، وبين أول طفرة للتفكير العلمي . ولكم يلزم المرء من الوقت ليحرر نفسه ويحرر تعبيره عن أفكاره ، من قيود الوزن والإيقاع والموسيقا ، ثم لي طرح جانباً حلي الثقافية البديعة والمحسنات اللفظية التي هي أثر من آثار طور متأخر في سلم الحضارة ...) .

وهكذا بلغ النثر الأدبي في العصر العباسي ما بلغه من النضج والازدهار ، وبرز ذلك في كتابات الجاحظ وأبي حيان التوحيدي ، ثم ما لبثت أن تسربت إليه العدوى من الشعر ، فأصيب بداء الصنعة اللفظية والصور البيانية فكانت حاله على ما رأينا في عصر الانحطاط ، على أن ارتقاء النثر في العصر العباسي لم يصل به إلى الازدهار الواسع لأن طبيعة الحاجة إليه كانت محدودة في حدود معارف العصر وقلة تنوع فنونه . فقد ارتقى الأسلوب ، بينما ظلت الأغراض والفنون منحصرة في عدد محدود قليل التنوع . حتى إذا كان العصر الحديث ، أبلى من علته ، وعاود الارتقاء وبلغ أوج انطلاقه وازدهاره شكلاً ومضموناً .

لقد ورث العصر الحديث من عصر الانحدار أساليب ضعيفة للنثر ترسفت في قيود الصنعة والتكلف . وما كان لهذه الأساليب أن تجد لها اطراداً واستمراراً في هذا العصر الذي نقض عن كاهله غبار الجمود ، فقد غدت طبيعة الحياة في العصر الحديث جادة كل الجدة ، والوقت من ذهب ، ولا سبيل إلى إضاعة الوقت في رصف الألفاظ وتجميلها ، فضلاً عن أن غاية الكتابة قد تغيرت تغيراً أساسياً ، لتنسجم مع روح العصر . فلم تعد هذه الغاية إظهاراً لقدرة الكاتب على حشد

ألوان المحسنات والزخارف ورصف الألفاظ وتعميق العبارات .

ولم يعد النثر الأدبي في العصر الحديث معرضاً للألفاظ الغريبة ومظهراً للمحسنات وضروب الزينة ، بل غدا تعبيراً عن فكرة وحلاء لحقيقة ... مما يحس الكاتب ومجتمعها مساً مباشراً ولاسيما أن جعبة المعرفة اغتنت في هذا العصر بألوان لا تخص من العلوم والثقافات والحقائق ... إن ((المدرسة كانت في أوائل القرن الماضي محصورة في حلقات المساجد ، وغاية ما تقوم به تعليم الأحداث مبادئ القراءة والحساب والخط ، وظلت على ذلك حتى أشرقت في البلاد أنوار الحضارة والنهضة ، فانظم التعليم وارتقت أسبابه ، وهكذا أخذت المدارس الحديثة من ابتدائية وإعدادية وعالية تظهر هنا وهناك ، وما لبثت أن عمت قسماً كبيراً من الشرق العربي)) . وقد اقتضى هذا التطور المدرسي تحسين التعليم اللغوي ووضع الكتب الموافقة للحياة العصرية ، وما زالت حركة التحسين المدرسي مستمرة حتى الآن ، وهي من الأسباب الرئيسية في تهذيب لغة الإنشاء وتحسينها من قيود السجع وزخارف البديع .

وكذلك كان شأن الصحافة ، فالصحافة بدأت هزيلة ضعيفة من ميل إلى تسجيع العبارة . وهاك ما جاء في فاتحة العدد الأول من جريدة الوقائع المصرية :

" الحمد لله باري الأمم ، والصلاة والسلام على سيد العرب والعجم .
أما بعد فإن تحرير الأمور الواقعة مع اجتماع بني آدم ، المتدبجين في صحيفة هذا العالم من اتلافهم وحركاتهم وسكونهم ، ومعاملاتهم ومعاشراتهم التي حصلت من احتياج بعضهم بعضاً هي نتيجة الانتباه والتبصر بالتدبير والإتقان وإظهار الغيرة العمومية وسبب فعال منه يطلعون على كيفية الحال والزمان ."

وهكذا إلى آخر الكلام الذي تستطيع أن ترى من خلاله الفرق العظيم بينه وبين لغة الصحافة اليوم ... ولا شك أنه لتقدم العمران في العالم العربي وتزايد احتكاكه بالعالم الخارجي يد في ازدهار الصحافة ونموها .

أخذ فن النثر أو الإنشاء الأدبي يتخلص من قيوده وجموده ويستعيد عافيته في المشرق العربي منذ فجر النهضة القومية والفكرية والأدبية . إنه نثر فصيح بليغ تغلب عليه الجزالة اللفظية والجهارة الخطابية ، لكنه مثقل بقيود الزخارف وألوان المحسنات البديعية . وقد أنجبت مصر والشام عدداً من الكتاب الرواد كان لهم فضل وضع اللبنة الأولى في بناء النثر الحديث .

وثمة نماذج من كتاب (مجمع البحرين) للشيخ ناصيف اليازجي (١٨٠٠ - ١٨٧١) اللبناني ، ولعله يريد بالبحرين الشعر والنثر ، قال في مقدمة كتابه الذي نسج موضوعاته وعباراته على غرار مقامات بدیع الزمان الهمداني :

(الحمد لله الذي جعل المقامات لأهل الكرامات ... إني قد تطلعت على مقام أهل الأدب ، من أئمة العرب ، بتلقيق أحاديث تقتصر من شبه مقاماتهم على اللقب ، ونسبت وقائعها إلى ميمون بن حزام ، ورواياتها إلى سهيل بن عباد . وكلاهما هي من بيّ ، مجهول النسبة والبلاد . وقد تحرّيت أن أجمع فيها ما استطعت من الفوائد والقواعد والغرائب والشوارد . والأمثال والحكم ، والقصص التي يجري بها القلم ، وتسعى لها القدم . إلى غير ذلك من نوادر التركيب ، ومحاسن الأساليب ، والأسماء التي لا يعثر عليها إلا بعد جهد التنقيب والتتبع .

هذا مع اعترافي بأن ذلك ضرب من الفضول ، بعد انتشار ما أبرزه أولئك الفحول ، غير أنني تناولت عليه مع قصر الباع ، طمعاً في طلاوة الحديد، وإن

كان من سقط المتاع) .

إنه أسلوب غير مألوف في عصرنا ، فهو ينطوي على قدر من الصعوبة ، والجهامة والخفاف ، وتخلله بعض الألفاظ الغريبة (كالتنقير) ، وعبارات قديمة منقرضة مثل (هي بن بي ، سقط المتاع ...) . كما يغلب على هذا الأسلوب كثرة التزادف والتزام السجع .

ومما دبحه قلم كاتب آخر مرموق في القرن التاسع عشر أيضاً في لبنان أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤-١٨٧٧) . وهو صاحب جريدة (الجوائب) الرائدة التي كانت تصدر في استانبول ، فضلاً عن كتبه القيمة في اللغة والأدب ، قال في كتابه (الساق على الساق فيما هو القاريق) يصف مصر والدخلاء عليها:

(ومن خصائص مصر : أن البغاث بها يستنسر ، والذباب يستصقر ، والناقة تستنعر ، والجحش يستمهر ، والهر يستنمر ، بشرط أن تكون هذه الحيوانات مجلوبة إليها من بلاد بعيدة ...) .

ومن هذا القبيل كتابات ثرية جمة دجها أكابر الكتاب والمثقفين في القرن التاسع عشر قرن اليقظة ونهضة الأمة العربية ، وأكثرهم كانوا ما يزالون تحت وطأة مفهوم الأدب في عهود الانحدار السالفة ، من حيث الرغبة العارمة في تزويق الكلام وتحلية العبارات بألوان الزخارف اللفظية والزينات البديعية .

ومما كتبه أحد النائرين في مصر يومئذ وصف لإحدى المعارك التي درأت بين طرفين متصارعين في أوربا : (وقد هاجت منهم الضراغم ، وطارت

القشاعم ، وثارت الغمامم ، وماجت الخضارم ..) .

فالملاحظ أن دلالة هذه الجمل واحدة تقريباً ، ولا يكاد المعنى يختلف فيما بينها على تعددها ، على حين اختلفت الألفاظ ، وتنوعت الصور كما أن الغرابة اللفظية ماثلة في هذا النص ، والإيقاع الصوتي أو التوازن الموسيقي يلف جميع الجمل . وأخيراً كانت نهايات هذه الجمل موحدة الحرف وهو الميم التزاماً من الكاتب بظاهرة السجع التي كانت حجر الزاوية في المعمار الأدبي والنثر الفني .

ولئن قد نبهر بمثل هذا الكلام المنمق والعبارات المزخرفة ، وقد نقر ببراعة منثثة واقتدار كاتبه ، غير أن هذا النمط التعبيري ، على بريقه ، لا يكاد يترك أثراً في نفوسنا ، أو يثير شيئاً في مشاعرنا . إنه أشبه ببهلوانية لفظية ، ربما تنجح في انتزاع الإعجاب ، ولكنها غير قادرة على أن تهز العاطفة .

وبوسعنا القول إن المعادلة بين الشكل والمضمون في مثل هذه النماذج النثرية قد احتلت ، بحيث طغى الشكل وانحسر المضمون ، وكأنا غاية الكاتب رصف الألفاظ المعجبة دون أن يلوي على المعنى أو يهتم بالفكرة

وقد ساد هذا الأسلوب المسجوع المصنوع لدى جيل المتأدبين في أواخر القرن التاسع عشر احتذاء منهم لأعلام ذلك العصر ، ومعظمهم من الأزهريين . وكانت أول مقالة كتبها محمد عبده في مصر سنة ١٨٧٦ ، وكان طالباً في الأزهر ، وقد أراد فيها أن يبعث بتحية إعجاب وتقدير إلى جريدة (الأهرام) الحديثة يومئذٍ ، فقال :

(مملكة مصر من أشهر الممالك ، وكعبة يؤمها كل سالك وناسك .

انفردت بالبراعة في الصنائع والابتكار في أنواع البدائع . فكان أبناء العالم يتبدون نداها ، ويستجدون حذاها . يستمطرون من الغيث قطراً ، ويستمدون من المحيط نهراً . يالها جريدة أسست قواعدها في القلوب ، وامتدت مبادئها لكشف الغيوب ..) .

وهنا الأمر نفسه ، تألق في اللفظ وانصراف عن المعنى واهتمام بالشكل على حساب المضمون . جمل عديدة ذات دلالات واحدة ، سجع مطرد بين الجميل وتوازن بين العبارات ، حتى يبدو لنا النثر وقد قارب الشعر في وزنه وقافيته ، كما نلاحظ طول المقدمة أو الديباجة قبل الدخول في الموضوع وهو التهئة . وكأنها مناسبة ليعرض الكاتب اليافع عضلاته اللفظية .

انعطاف النثر الأدبي

هذه السحب القائمة التي ألقت بظلالها على الأدب العربي عهدئذٍ ، أخذت تنقشع سريعاً تحت وطأة التحولات التي تخضعت عنها النهضة الشاملة ، وقد آن لها أن تنقشع .

لقد أصبح التحرر مطلباً متعاضداً يوماً بعد يوم على كل صعيد ، تحرر في السياسة ، وتحرر في المجتمع ، وتحرر في الفكر ، وتحرر في الأدب ..

إن رياح التغيير قد أخذت تعصف بكثير من المفاهيم السالفة والتقاليد البالية ، والأعراف الجامدة ، وذلك على نحو متسارع ملموس ، فالشيخ محمد عبده مثلاً (١٨٤٩ - ١٩٠٥) الذي عهدناه قبل قليل من الستين في أروقة الأزهر يتلذذ بذلك النمط الأسلوبى المتأنق ، مالبث الآن ، أن اتسع أفقه ونضج فكره وعمق وعيه أن كتب هذه العبارات في جريدة (العروة الوثقى) .

" إن أهالي بلادنا المصرية دبت فيهم روح الاتحاد ، وأشرفت نفوسهم على مدارك الرأي العام ، وأخذوا يتصلون من حرم الإهمال ، ويستيقظون من نومة الإغفال " .

وقد مرت عليهم حوادث كقطع الليل المظلمة ، ثم تقشعت عنهم

فطالعوا من سماء الحق ما كحل عيونهم بنور الاستبصار ، حتى اشرأت مطاعمهم إلى بيت أفكارهم فيما يصلح الشأن ، ويلم الشعث ، ويجمع المتفرق من الأمور ، ليكونوا أمة متمتعة بمزاياها الحقيقية . فهم بهذا الاستعداد العظيم أهل لأن يسلكوا الطريق الأقوم ، طريق الثورى والتعاضد في الرأي " .

واضح أن هذه المقاطع الشعرية التي كتبها محمد عبده مغامرة لما كتبه من قبل ، فيما يمكن أن نطلق عليه مرحلة التقليد أو الاحتذاء . فقد توارى السجع حتى كاد يندثر ، ما عدا بقية منه في زينة خفيفة كقوله : " يتصلون من حرم الإهمال ، ويستيقظون من نومة الأغفال . كما تضاعل الترادف بين الألفاظ ، إلا ما كان لازماً لتوكيد الفكرة وبيان أهميتها : " ... فيما يصلح الشأن ، ويلم الشعث ، ويجمع المتفرق من الأمور " . أما الجمل فلم تبعاً بالتوازن الموسيقي وهي متفاوتة طولاً وقصرأ ، تبعاً للمعنى المراد ، إنها أشبه بالرداء يتم تفصيله على قد الجسم ، وهذا هو الأسلوب الطبيعي المتوازن الذي يكون فيه اللفظ في خدمة المعنى . على أن محمد عبده حرص على أن يضفي على أسلوبه مسحة من الجمال مستعيناً ببعض عناصر المجاز أو الصور البيانية . كقوله : " دبت فيهم روح الاتحاد ... اشرأت مطاعمهم " أو قوله في عبارات مجازية جميلة أخرى : " وقد طالعوا في سماء الحق ما كحل عيونهم بنور الاستبصار ... إلخ " ، كذلك إيراد التشبيه الذي يعمق دلالة المعنى فضلاً عن جماليته : سرت عليهم حوادث كقطع الليل المظلمة ... " .

وفي عداد هذا الجيل الذي تألقت فيه صفوة مباركة من الأعلام المستشرقين يطلع علينا الكاتب الاجتماعي الرائد عبد الرحمن الكواكبي الذي نرح عن مدينته

حلب الشهباء ليتنفس تسائم الحرية في أرض الكنانة ، (١٨٤٩-١٩٠٢) وهو
بجانب للشيخ محمد عبده ومعاصره . لقد حاول هذا الفكر النهضة دراسة
أحوال المسلمين بعد أن هاله تأخرهم وكان له في ذلك نظرات عميقة ثاقبة ، بها
غير مقالات متوالية في إحدى الصحف ، ثم أصدرها في كتابه الشهير " طبائع
الاستبداد " إنه يقول مشخصاً الداء وواصفاً الدواء متوسلاً إلى ذلك بصراحة
الطبيب الناصح حيناً ، ومبضع الجراح حيناً آخر :

" ويا قوم ، إن أخطأنا من أنفسنا ، إذ كنا غير أمة أخرجت للناس ،
نعبد الله وحده ، ونطيع من أطاعه ، نأمر بالمعروف ، ونهوى عن المنكر .. "
وقال :

" العلم قبس من نور الله ، وقد خلق الله توره كشافاً مبصراً ولأذا للحرارة
والقوة

جاء العرب بعد الإسلام ، وأطلقوا حرية العلم ، وأتاحوا تناوله لكل
متعلم ، فانتقل إلى أوروبا حراً ، فتتورت به عقول الأمم .. "
ثم قال بشيء من الحمية وقدر من الحدة يخاطب أمته :

" أنتم بعيدون عن مفاخر الإبداع ، وشرف المقدرة ، مبتلون بداء التقليد
والتيعة في كل فكر وعمل ، وبداء الحرص على كل عتيق .

وقال : " أين الدين ، أين التربية ، أين الاحساس ، أين العورة ، أين
الجسارة ، أين الثبات ، أين الرابطة ، أين المتعة ، أين الشهامة ، أين المساواة . هل

تسمعون ، أم أنتم نيام ... ؟ "

" يا قوم : ساعكم الله ، لا تظلموا الأقدارَ ، وخافوا غيرةَ المنتقم الجبار "

فالكواكبي الكاتب ، مهتم بالفكرة . تشغله قضية ، ويؤرقه هاجس ، إن كل دأبه أن يحلو المعنى ويوضح القصد ، ثم لا يلوي بعد ذلك على زينة في عبارة أو تأنق في جملة . إنه في شغل عن كل ذلك مما يتصل بالشكل ، لأن الأصل لديه هو المضمون ، ولا بد فيه من توعي الوضوح ، وتحقيق الإيصال المنشود بأخصر طريق . ومن هنا اتفنى في هذا النمط الأسلوبى السجع المعهود .

على أن الحرص على المضمون لا يعني إهمال الشكل ، إذ اللفظ هو أداة التعبير وقاعدته ، واللفظ هنا سهل فصيح مانوس ، بارئ من الغرابة ، والعبارة تناسب بيسر ومضاء تغنيها كلمات مختارة أحسن الكاتب انتقاءها من رصيد لغوي ثري ، في مثل قوله : " العلم قيس من نور الله ، وقد خلق الله نوره كشافاً مبصراً ، ولاداً للحرارة والقوة .. " هذا هو الأملوب السهل الممتنع الذي رسخ أسسه أعلام النثر العربي قديماً مثل ابن المقفع والجاحظ وأبي حيان ...

وبوسعنا أن نجد في عداد هذه الصفوة النهضوية في أواخر القرن التاسع عشر علماء آخر في الكتابة والخطابة وفي الترجمة والتعريب ، وهو أديب اسحق الدمشقي المتمصر (١٨٥٦ - ١٨٨٥) هذا الأديب الموهوب الذي انطلقت شعله حياته قبل أن يستكمل العقود الثلاثة من عمره . لقد ألقى عدداً من الخطب وكتب جملة من المقالات جمعها في كتابه أسماء " الدرر " من ذلك قوله :

" ... يا أهل مصر : إني عندكم حديثاً غريباً . إذا كان أمراؤكم

عياركم ، وأغنياؤكم أسخياءكم ، وأموركم شورى بينكم ، فظهر الأرض خير لكم من بطنها ...

وإذا كان أمراؤكم شيراركم ، وأغنياؤكم بخلاءكم ، وأموركم إلى نسايتكم ، فبطن الأرض خير لكم من ظهرها ... " وقال بصدد العروبة .

" إنها شعلة العرب التي سرت من الحجاز فأنارت الشام والعراق ومصر والمغرب والهند ، واتصلت بأطراف الفرنجة فملأتها نورا .. "

ومن هذه القافلة ، قافلة النادرين ذا الرواد الكاتب المصري محمد المويلحي (المتوفى ١٩٣٠) الذي يعود إليه الفضل في كتابة أول عمل ذي طابع حكائي روائي اسمه (حديث عيسى بن هشام) وهو يروي في إطار مسرح شائق ما طرأ على الحياة الاجتماعية والعمرانية في مصر وسائر البلدان من تغيرات وتحولات خلال بضعة عقود حديثة من السنين . يقول في مستهل كتابه :

" حدثنا عيسى بن هشام قال :

رأيت في المنام كأنني في صحراء الإمام ، (أي الإمام الشافعي) ، أمشي بين القبور والرحام ، في ليلة زهراء قمراء ... وكنت أحدث نفسي بين تلك القبور ، وفوق هاتيك الصخور ، بفرور الإنسان وكبره ، وشموخه بمجده وفخره ، وإغراقه في دعواه ، وإسراقه في هواه

وبينما أنا في هذه المواعظ والعبير ، وتلك الخطوط والفكر ... إذا برجة من خلفي ، كادت تقضي بحتفي . فالتفت التفاتة المذعور ، قرأت قبرا أنشق من

تلك القبور ، وقد خرج منه رجل طويل القامة ، عظيم الهامة ، وعليه بهاء المهابة والجلالة ، ورداء الشرف والنبالة "

هذا الكاتب المويلحي المخضرم بين القرن التاسع عشر والقرن العشرين، كان أسلوبه أيضاً مخضرمًا أو مزوجًا ، إذ جمع في كتابه هذا " حديث عيسى ... " بين أسلوب المقامات المسجوع والأسلوب المرسل المطبوع . فعلى حين رأيناه ينحو منحى بديع الزمان الهمذاني منذ عنوان كتابه ، حين يستعير لكتابه عنواناً مستمدًا من اسم يطل المقامات وهو عيسى بن هشام ، ثم ينسج على منواله أيضاً (في هذا المقطع في مستهل كتابه) بإيشاره العبارة المقيدة المسجوعة ، بمحمد الآن في سائر أجزاء روايته يجتنح إلى الأسلوب الجديد المرسل ، مبتعداً عن الزخارف اللفظية الموروثة ، وبذلك يلج المويلحي بتجاح باب الحداثة في سرده الروائي الذي يعد رائده بما يشبه الاتعطف الأسلوب في النثر الأدبي على لسان الباشا الذي يسأل عن ماهية دائرة النيابة العامة المستحدثة في عالمنا الحديث المتحضر :

" الباشا : - وما النيابة ؟

عيسى بن هشام : - النيابة في هذا النظام الجديد هي سلطة قضائية مكلفة بإقامة الدعوى الجنائية على المجرمين بالنيابة عن الهيئة الاجتماعية ، والقرض من إنشائها أن لا تبقى جريمة بلا عقوبة " . هذا المقطع النثري الأخير الذي يجريه المويلحي على لسان الباشا المستفسر ، مغاير في أسلوبه للمقطع الذي سبقه لهذا الكاتب نفسه ، من حيث اليسر والسهولة والخلو التام من ملامح الزينة البديعية ، إذ تتوالى العبارات كماء الجدول الرقراق وكأنها كلام يجري على لسان المرء بعفوية تامة . وهذا الكلام يبقى مع ذلك فصيحاً سائغاً واضحاً .

ومثل هذا الأسلوب هو الأصلح بوجه عام للفن القصصى أو الروائى ،
وهو أيضاً الأسلوب الحر السمع الذى ستكتب له الغلبة بعد حين ليصبح أسلوب
العصر دون منازع .

المبحث الأول

المقالة في الأدب العربي

أطوارها - مقوماتها

ألوان النثر الحديث

أعلام النثر الحديث

نماذج لأعلام الكتاب

المقالة في الأدب العربي

أ- المقالة في الأدب القديم :

ظهرت بذور المقالة في أدبنا العربي منذ القرن الثاني للهجرة. وتمثلت على أحسن صورها في الرسائل، وخاصة الإخوانية والعلمية. فالرسائل الإخوانية وما تدور عليه من مسامرات ومناظرات وأوصاف وعتاب، والرسائل التي كانت تتناول الموضوعات التي تفرد بها الشعر كالغزل والمديح والمجاء والفخر والوصف، تعكس خصائص المقالة كما عرفت عند روادها في الأدب الغربي. فصقة الإمام العادل للحسن البصري^(١) مثل جيد على المقالة الأخلاقية. وفيها يقول:

(اعلم - يا أمير المؤمنين، أن الله جعل الإمام العادل قِوامَ كل مائل، وقَصْدَ كل جائر وصلح كل فاسد وقوة كل ضعيف، ونَصْفَةَ كل مظلوم، ومفرِّج كل ملهوف، والإمام العادل -يا أمير المؤمنين- كالراعي الشفيق على أبله الرقيق، الذي يرتاد لها أطيب المراعي، ويؤودها عن مراتع المهلكة، ويحميها من السباع، ويكنفها من أذى الحر والقر... فلا تكن -يا أمير المؤمنين- فيما ملكك الله كعبد التمنه سيده، واستحفظه ماله وغياله، فبدد المال وشرّد العيال، فأفقر

^(١) ولد في المدينة، ثم استقر في البصرة وفيها توفي، وكان ورعاً تقياً متقشفاً أثر تأثيراً عميقاً في الحركة الدينية في الإسلام. ولد في سنة ٦٤٤ م وتوفي ٧٢٨ م

أهله، وفرق ماله.. لا تحكم- يا أمير المؤمنين- في عباد الله بحكم الجاهلين، ولا تسلط المستكبرين على المستضعفين، فإنهم لا يرقبون في مؤمن إلا^(١) ولا ذمة، فتبوء بأوزارك و أوزار مع أوزارك، وتحمل أثقالك وأثقالاً مع أثقالك).

ففي هذه القطعة صورة دقيقة للإمام العادل، كما يراه الحسن البصري، متصل باتجاهه الأخلاقي الوعظي اشد اتصال، وتعكس لنا حرصه على التشخيص وإخراج الصورة من دائرة الرمز إلى دائرة الواقع المشرق، لتكون أقوى دلالة، وأكثر جدوى في إبراز الموعظة الحسنة.

ثم إن كثيراً من رسائل عبد الحميد الكاتب^(٢) قريبة الشبه من المقالات الحديثة على اختلاف أنواعها وكذلك رسائل الجاحظ^(٣) وفصول كتبه التي تكاد تلم بكل موضوع، وما فيها من فكاهة عذبة، وانطلاق في التعبير وتحرر من القيود، وتدفق في الأفكار وتلوين الصور، وتنوع في موسيقا العبارات، تعتبر خير مثل على النموذج المثالي في أدبنا العربي القديم. وحسبنا مثلاً على مقالات الجاحظ التصويرية "كتاب البخلاء" الذي صور فيه حياة البصرة وبغداد في عصره أحسن تصوير وأدقه، وعرض نماذج رائعة من البخيل، في أشخاص بعض معاصريه، وبعض من ابتدعتهم خياله منهم، بأسلوب تفرد به وأصبح علماً عليه.

وفي القرن الرابع الهجري تخطو الرسائل المقالة خطوة ذميمة نحو التكلف والرهق، فقدت متحجرة الأسلوب، مما يعدها - في نظر النقد - عما يقتضيه

^(١) الإل: العهد.

^(٢) كان كاتب مروان آخر خطباء بني أمية، قتله العباسيون سنة ١٣٢ هـ (٧٥٠ م).

^(٣) هو عمرو بن بحر الملقب بالجاحظ ولد بالبصرة سنة ١٥٩ هـ (٧٧٥) له شهرة واسعة في عالم الأدب ألف في كل موضوع. وله أسلوب تفرد به. توفي سنة ٢٥٥ هـ (٨٦٨ م).

أسلوب المقالة الحديثة من تدفق وحرية وانطلاق. ولا نجد في هذا القرن كاتباً يعادل أبا حيان التوحيدي^(١) في طلاقة تعبيره وغزارة معانيه وبراعة تصويره. فرسائله -على ما يتسم به بعضها من الطول- شديدة الشبه بالمقالات الموضوعية الحديثة. وفي كتابه "الإمتاع والمؤانسة" صور شخصية بارعة، ولعل أصلحها للتمثيل -في معرض الحديث عن المقالة- وصفه للمصاحب بن عباد^(٢)، فهي صورة هجائية رائعة، التزم فيها أسلوباً هادئاً رصيناً، خالياً من التهجم المفضوح والسباب البذيء حتى لا يفوت على نفسه الغرض الذي رُمي إليه، فقال: (إن الرجل كثير المحفوظ، حاضر الجواب، فصيح اللسان، قد نتف من كل أدب خفيف أشياء، وأخذ من كل فن أطرافاً. . . وهو شديد التعصب على أهل الحكمة والناظرين في أجزائها كالمهندسة والطب والتنجيم والموسيقا والمنطق. . . وهو حسن القيام بالعروض والقوافي، ويقول الشعر، وليس بذلك. . . والناس كلهم يجمعون عنه جرأته وسلاطته واقتداره وبسطته، شديد العقاب، طفيف الثواب، طويل العتاب، بذيء اللسان، يعطي كثيراً قليلاً، مغلوب بجمرة الرأس، سريع الغضب، قريب الطيرة، حسود حقود. . . وحسده وقف على أهل الفضل، وحقده سار على أهل الكتابة. . . وقد قتل خلقاً وأهلك ناساً، ونفى أمة. . . وهو - مع هذا - يمدح الصبي، ويغلبه الغبي، لأن المدخل عليه واسع، والمآل إليه سهل، وذلك بأنه يقال: مولانا يتقدم بأن أعار شيئاً من كلامه، ورسائل منظومة ومنثورة، فما جبت الأرض إليه. . . إلا لأستفيد كلامه، وأفصح به، وأتعلم البلاغة منه.)

(١) هو علي بن محمد بن القباس، تلميذ الجاحظ والسير على منهجه في أسلوب الكتابة توفي سنة ٤١٢ هـ.

(٢) المصاحب بن عباد: هو أبو القاسم إسماعيل بن عباد كان أديباً منبعا وعالماً في اللغة، تولى الوزارة زمن الدولة البويهية. توفي سنة ٣٨٥ هـ.

إنها مقالة رائعة في تصوير المساوئ والكشف عن المعاييب، صاغها أبو حيان على غرار صور أستاذه الجاحظ التي ابتدعها في كتاب "البخلاء".

إن في هذه الأمثلة القليلة التي عرضناها دليلاً على أن العرب قدّموا بعض الرسائل والفصول الأدبية الممتعة، التي يصح أن ندرجها تحت الأدب المقالي، مع شيء من التجاوز والاعتدال في تحديد المصطلح المقالة.

ب- المقالة في الأدب الحديث :

يرتبط تاريخ المقالة في أدبنا الحديث بتاريخ الصحافة ارتباطاً وثيقاً. فالمقالة-بنوعها الذاتي والموضوعي^(١) - لم تظهر في أدبنا-أول ما ظهرت- على أنها فن مستقل، شأنها في الأدب الغربي، بل نشأت في حضان الصحافة، واستمدت منها نسمة الحياة منذ ظهورها وخدمت أغراضها المختلفة. وحملت إلى قرائها آراء محرريها وكتابها. ولذا كان لازماً علينا أن نبحث عن تطور المقالة في الصحف اليومية أولاً، ثم في المجلات، مع تدبر الفوارق الهامة بين أنواع المقالات التي تكتب للصحف، وبين تلك التي تكتب للمجلات.

إذا استعرضنا المقالات التي ظهرت في الصحف المصرية، خلال النهضة ، نجد أنها مرت في أطوار أربعة :

^(١) يقصد بالمقالة الذاتية، تلك التي تبرز فيها شخصية الكاتب، فكونت كتابته ملونة بالوان عواطفه وميوله وأهوائه بينما يراد بالمقالة الموضوعية، تلك التي تعالج موضوعاً معيناً. وتكون بعيدة عن شخصية الكاتب وأهوائه ومشاعره.

الطور الأول: طور المدرسة الصحفية الأولى، ويمثلها كتاب الصحف الرسمية التي أصدرتها الدولة أو أعانت على إصدارها، ويمتد هذا الطور حتى الثورة العراقية^(١) ومن أشهر الكتاب الذين شاركوا في تحرير صحف هذه الفترة (رفاعة الطهطاوي)^(٢). وقد ظهرت المقالة على أيدي كتاب هذه الفترة، وكان أسلوبهم اقرب إلى أساليب عصر الانحطاط، فهو يزخر بالسجع الغث وبالحسنات البديعة والزخارف المتكلفة الممحوحة، وقد كان الموضوع الأول لهذه المقالات "الشؤون السياسية" ولكن الكتاب كانوا يعرضون أحياناً لبعض الشؤون الاجتماعية والتعليمية.

الطور الثاني: وفيه ظهرت المدرسة الصحفية التالية التي تأثرت بدعوة جمال الدين الأفغاني وبروح الثورة والاندفاع التي سبقت الحركة العراقية. وكان للسوريين يد لا تنكر على تطوير المقالة في هذه المرحلة من حياتها. وقد برز في هذه المدرسة عدد من الشخصيات التي ارتبط تاريخها بتاريخ الكفاح الوطني في مصر، ومنهم أديب إسحاق، ومحمد عبده، وعبد الرحمن الكواكبي... وقد تحللت هذه المدرسة من قيود السجع إلى حد بعيد، وأخذت تقترب من الشعب شيئاً فشيئاً، وذلك بتأثير الشيخ محمد عبده وحركته الإصلاحية وجريده "العروة الوثقى".

الطور الثالث: وفيه ظهرت طلائع المدرسة الصحفية الحديثة. ومنهم مصطفى كامل^(٣) وخليل مطران ولطفي السيد... وهذه المدرسة نشأت في عهد

^(١) هي الفترة التي قام بها أحمد حرامي باشا ضد الباشوات التقليديين، الحاكم العسكري في مصر من قبل الأتراك، وضد الأوربيين للسيطرة على البلاد.

^(٢) هو أحمد رفاعة، ولد في طهطا (قصر) سنة ١٨٥٨ م.

^(٣) هو مصطفى كامل باشا ولد في القاهرة سنة ١٨٧٤ م. مؤسس الحزب الوطني، تعلم الحقوق في فرنسا، ونشبع بروح الحرية، وأخذ يسعى في تحرير مصر من الأتراك. توفي سنة ١٩٠٨ م.

الاحتلال ، وتأثرت بالنزعات الوطنية التي سبقته، وبالنزعات الحزبية التي تلتها. إذ كان من نتيجة الاحتلال الإنكليزي لمصر، أن ظهرت الأحزاب السياسية، لتنظم الكفاح ضد الإنكليز والأتراك، وفقاً لفلسفتها ومثلها الخاصة. فكان مصطفى كامل يمثل الحزب الوطني وينشر مبادئه على صحيفته "النواء" وكان لطفي السيد يمثل حزب الأمة الذي كان يضم مثقفي ذلك العصر، وينشر أفكاره السياسية والثقافية على صفحات "الجريدة". والحقيقة أن أكثر هذه الصحف اتجه اتجاهاً سياسياً شديداً، فكانت المقالة محدودة بمحدود الموضوع، وهي أقرب إلى الخطبة الحماسية منها إلى المقالة الهادئة المتزنة. أما "الجريدة" صحيفة حزب الأمة فقد تميزت في ذلك الحين، بأنها تحمل الدعوة إلى التجديد والبعث، على أساس العلم الحديث، ولذا عُنيت بشؤون التربية والتعليم، وبشؤون السياسة النظرية، وقد ربت عدداً كبيراً من الكتاب الذين قادوا الحركة الأدبية والاجتماعية فيما بعد، ومنهم طه حسين، وإبراهيم عبد القادر المازني، وعباس محمود العقاد، ومَلِك حفيظ ناصف "ياحثة البادية". وهؤلاء هم- في الحقيقة- أساطين الحركة الأدبية الحديثة التي ظهرت بين الحزبين ، ومن هنا ندرك الدور الذي لعبه لطفي السيد وجريدته، حتى أصبح الباحثون يدعونه بحق "أساذ الجيل". وقد عطلت هذه المدرسة بالأسلوب الأدبي خطوات جبارة، خلصته من قيود الصنعة والسجع، أطلقتها حراً بسيطاً ، حتى غدت حمولته من الأفكار والمعاني تفوق حمولته من الزخرف والبعث البديعي.

الطور الرابع: المدرسة الحديثة، وتبدأ بالحرب العظمى الأولى وما تلاها من أحداث حسام قلبت الحياة المصرية رأساً على عقب، ومن أهم هذه الأحداث ثورة ١٩١٩. وقد ظهر في هذه الفترة من الصحف التي تركت أثرها في الحياة

الأدبية عامة، وفي المقالة خاصة جريدة "السفور"، وجريدة "الاستقلال" وقد شارك في تحريرها الدكتور طه حسين، وجريدة "السياسة" لمحمد حسين هيكل، وامتازت المقالة في هذا الطور بالتركيز والدقة العلمية والميل إلى بث الثقافة العامة لقرية أذواق الناس وعقولهم. أما أسلوبها فهو الأسلوب الأدبي الحديث.

المجلة وأدب المقالة :

كان أثر المجلة في تطوير المقالة الأدبية أعظم شأنًا. فالمجلة بطبيعتها حجمها ومواعيد صدورها، تحمل من الجد والإسهاب أكثر مما تحمل الصحف اليومية. ثم إن غايتها تختلف عن غاية الصحيفة. فبينما نرى أن السياسة وما يتصل بها هي الغاية الأولى للصحيفة، نجد أن المجلة تعنى بالثقافة والأدب في المقام الأول. ومن أهم المجالات التي لعبت دوراً خطيراً في نهضتنا الأدبية مجلة "المقتطف" التي وضعت أسس المنهج العلمي في الكتابة والتفكير في العالم العربي، ومجلة "المحلال" و"الرسالة" و"الثقافة" و"الكاتب المصري" و"الكاتب" وهذه المجالات جميعها ظهرت في مصر، وظهر في لبنان "المكشوف" و"الأديب" و"الأداب" وغيرها. ويمكن أن نوجز أثر المجلة في تطوير المقالة فيما يلي:

- ١- تطويع اللغة وتهذيب أسلوب الكتابة، حيث أصبح أداة مواتية لنقل الأفكار الحديثة.
- ٢- اتساع صفحاتها لنشر مقالات متنوعة من ذاتية وموضوعية.
- ٣- خلق طبقة من الكتاب الذين عنوا بقس المقالة وجعلوها الوسيلة الأولى لنقل أفكارهم وإذاعة آرائهم.

وقد برز من هؤلاء أعلام المدرسة الأدبية الحديثة في مصر ولبنان، وقد اتضحت أساليب بعض هؤلاء الكتاب واستبانت خصائصها بطول الممارسة ومداومة المرات. مثل يعقوب صروف الذي عرف بأسلوبه العلمي الذي يمتاز بالدقة والوضوح والتحديد والاستقصاء وسهولة اللفظ وبساطة العبارة وخلوه من الخشوع والاستطراد، وامتاز المنفلوطي بأسلوبه الخطابي الذي يعتمد على الترادف والتوازن والإسهاب في عرض الفكرة. وكان أسلوب طه حسين يجمع بين موضوعية العلم وذاتية الفن، ففيه لذة للعقل والشعور معاً. وهو لا يهجم عليك برأيه، وإنما يلقاك صديقاً لطيفاً ثم يأخذ بيدك أو يعقلك وشعورك، يشركك معه في البحث حتى يسلمك الرأي ناضجاً ويلزمك به في خيلة وحذر. واطهر عيب في أسلوبه هو التكرار والخشوع. وأحمد أمين يطغى جانب العقل عنده على جانب العاطفة، وهو من أصحاب المعاني لا الألفاظ، ولذا امتاز أسلوبه بالوضوح في التعبير، والدقة في الوصف، والإيجاز في العرض. وأسلوب أحمد حسن الزيات يعتمد على الصنعة والتأنق، وتوفير القيم اللفظية والتوازن الموسيقي، وحسبنا أن نقرر أن المجالات قد خلقت طبقة رفيعة من كتاب المقالة الممتازين يمكن أن يشتوا في الموازنة مع اكابر كتاب المقالة العالمين.

وصفوة القول: إن الأدب العربي القديم قد عرف بعض التقطع الشرية المتوسطة الطول، كانت تدور حول موضوع معين، يعالجه الكاتب من وجهة نظره، وهي - وإن لم تكن تدعى مقالات - قريبة الشبه بالمقالة الحديثة. ومن هذه القطع الشرية الرسائل الاعوانية، والرسائل التي تدور حول موضوعات كانت مقصورة على الشعر كالهجاء والفخر والثناء، وصور الجاحظ الوصفية في كتابه "البعلاء" أو في بعض رسائله كرسالة التزييع والتدوير، وكذلك بعض ما كتبه

أبو حيان في كتابه "الإمتاع والمؤانسة" وهناك قطع ثرية أخرى قريبة الصلة بالمقالة الحديثة، لا سبيل إلى حصرها في هذا الحيز المحدود.

أما المقالة العربية الحديثة، فقد نشأت في أحضان الصحف والمجلات، وتطورت تطوراً طبيعياً. فقد كان أسلوبها -بادئ ذي بدء- شبيهاً بأساليب الكتاب في عصر الانحطاط. ثم لم تلبث أن تطورت، فسهلت لغتها، وسهل أسلوبها، وخلا من التكلف والإرهاق، وتجنب الزخارف اللفظية والعبث البديعي.

وعاجلت هذه المقالة موضوعات لا حصر لها من سياسية واقتصادية واجتماعية ونقدية وتاريخية واشتهر عدد كبير من كتابها، عرفوا بأساليبهم المميزة، وخصائصهم الأسلوبية مثل طه حسين والمنفلوطي والمازني والعقاد وميخائيل نعيمة ومي زيادة، وغير هؤلاء من الكتاب...

مقومات المقالة:

يطلق اصطلاح "المقالة" وهو مصدر ميمي، في العصر الحديث على الموضوع المكتوب الذي يوضح رأياً خاصاً أو فكرة عامة أو مسألة علمية أو اقتصادية أو اجتماعية، يشرحها الكاتب ويؤيدها بالبراهين. وهي تقوم على عناصر ثلاثة: المادة، والأسلوب (أي العبارة)، ولها بعد ذلك خطوة (أو أسلوب عقلي).

ولما كانت المادة من المسائل الفكرية التي ترمي إلى التعليم والإقناع وجب أن تكون صحيحة بريئة من الأخطاء والتناقض، حتى تؤدي إلى نتيجة معقولة.

ولابد من الخطة والحذر في تقرير الأحكام والنتائج، فإذا تحقق الاستقراء أمكن تعميم الأحكام ، وإلا اقتصد الكاتب فيما يقول، ويقدر كمية المعلومات وحداثتها تكون قيمة المقالة.

وأما خطة المقالة فهي أسلوبها المعنوي من حيث تقسيمه وترتيبه لتكون قضاياها متواصلة ، بحيث تكون كل قضية نتيجة لما قبلها ، مقدمة لما بعدها ، حتى تنتهي جميعاً إلى الغاية المقصودة. وهذه الخطة تقوم على المقدمة والعرض والختام. فالمقدمة تتألف من معارف مسلم بها لدى القراء، قصيرة متصلة بالموضوع، معينة على فهمه بما تعد النفس له، وما تشير فيها من معارف تتصل به. والعرض أو صلب الموضوع، هو النقط الرئيسية التي يؤديها الكاتب، سواء انتهت إلى نتيجة واحدة أم إلى عدة نتائج هي في الواقع متصلة معاً، وخاضعة لفكرة رئيسية واحدة.

ويكون العرض منطقياً، مقدماً الأهم على المهم، مؤيداً بالبراهين، متجهاً إلى الخاتمة، لأنها مناره الذي يقصده، والخاتمة هي ثمرة المقالة، وعندها يكون السكوت. فلا بد أن تكون نتيجة طبيعية للمقدمة والعرض، واضحة صريحة، ملخصة للعناصر الرئيسية المراد إثباتها، حازمة تدل على اقتناع ويقين لا تحتاج إلى شيء آخر لم يرد في المقالة.

وتختلف أساليب كتاب المقالة اختلافاً بعيداً، يتعذر معه أن نبين على وجه الدقة خصائص أسلوبها فلاحمد أمين أسلوبه الهادئ الواضح الذي ينجح إلى المعنى ويهتم به أكثر من اهتمامه باللفظ، وبالزخرف البديعي، والازدواج والتوازن ولطه حسين أسلوبه الذي تفرد به وأصبح علماً عليه. ولكننا مع ذلك نستطيع القول: إن الصفة اللازمة لأسلوب المقالة هي الوضوح الذي ينطوي على القوة والجمال.

ألوان الفكر الحديث

كان للمطبعة التي كانت وراء الصحافة، تأثير آخر غير مباشر فقد عكف الأدباء على إحياء الأدب القديم، ونشروا أمهات الكتب الأدبية فاطلع المتأدبون على تلك الأساليب البيانية الجميلة التي تولي المعنى والمبنى حقهما من العناية والاهتمام، ثم شرعوا يحدون حذوها تقليداً ومحاكاة. وكان لإلمام بعض المتأدبين باللغات الأجنبية تأثير دافع آخر، فقد قرؤوا تلك اللغات وأعجبوا بها ثم ترجموها واستمدوا منها طاقة قوية للتجديد في الأساليب والأغراض الشعرية. وكان أن وقع الأدب العربي نتيجة لذلك بين قوتين حاذيتين شديتين، قوة التقليد والثبات، وقوة التجديد والتطور. وكان من أثر ذلك ظهور الأسلوب الحديث محصلة لجذب القوتين، أخذ من القديم تصاعداً البيان وجمال الأداء. وفي ذلك يقول طه حسين في صدد بحث له حول "الأدب العربي بين أمسه وغده":

"كان إحياء الأدب القديم ومازال يدفع العقل العربي الحديث إلى وراء ويقوي فيه عنصر الثبات والاستقرار، كما كان الاتصال بالأدب الأوروبي الحديث يدفع الأدب العربي إلى أمام، ويقوي فيه عنصر التطور والانتقال. والغريب أن العقل العربي الحديث قد ثبت لهذا التعاكس العنيف وانتفع به أشد انتفاع. وكان يخشى في أوسط القرن الماضي وفي أول هذا القرن، أن يتم التقاطع بين هذين

الأتجاهين . فيذهب فريق من المتأدين إلى وراء من غير رجعة، ويذهب فريق منهم إلى أمام في غير أنساق، ويضيع الأدب العربي بين هاتين الطريقتين المتعاكستين، ولكن الأدب ثبت لهذه المحنة واستفاد منها..."

أقبل العصر الحديث وحرك حياة المجتمع العربي من الأعماق، فالتحم التطور كل ميدان من حياتنا العامة والخاصة في السياسة والاجتماع والأدب والعلوم والقضاء وكان لكل ميدان أفكاره ومشكلاته وشؤونه كما كان لطبيعة تطور دور الإنسان الحديث في المجتمع أثر في تنوع هذه الأفكار، وتعقيد تلك المشاكل والشؤون، فقد صار الإنسان الحديث فارساً في كل ميدان من تلك الميادين التي تسمه شؤونها مسأً مباشراً، وتستقطب اهتمامه بها.

وكان النثر الحديث مجلياً في هذه الميادين، جارى الشعر ثم انتزع منه قصب السبق فغدا الأداة البارعة الموفقة في التعبير عن تلك الأفكار والمشكلات، إذ أظهر قدرة عظمية على حسن التعبير عنها، ومرونة شديدة في استيعابها ونقلها نقالاً صحيحاً شيقاً.

وبوسعنا أن نميز من هذا النثر ألواناً تتسم بعلامح خاصة اقتضتها طبيعة مضمونها وهدفها:

النثر الاجتماعي :

وموضوعاته تتناول المفاصد الاجتماعية التي تنخر في جسم الأمة وتعيق خطواته عن الانطلاق في مضمار التقدم وبناء المجتمع السليم، "فالفقير الذي يدوي الشباب الغض والإهاب النضر ويذل النفس الأبية ويطوح بالأنفة والكبرياء بعيداً،

حين تصرخ المعدة الجائعة صرخة تنهار على إثرها النفس المتحللة - قد جثم على صدور كثير من أبناء الشرق يكدون ويكدحون لفئة قليلة من الأغنياء، يعثرون على موائد الفساد ما جمع هؤلاء المساكين في حمارة القيقظ وصبارة الشتاء، وهم يبتون على الطوى وأبناؤهم يتضورون من الجوع والعري ويتلبون من السقام والأوصاب. والجهل الذي بنى أعشاشه في رؤوس الجمهرة من أبناء الشرق وباض وفرخ، وملأ الدنيا عرافات وخزعيلات يجب أن يحارب وتفتح لأبناء الأمة مغاليق الأمور حتى يعيشوا كالأناسي. إن الفلاح المسكين كان نهبا للمرابين والمستغلين يأكلون ظلما وعدوانا ما سعى لتحصيله يكد النهار وسهر الليل^(١) ثم العادات الاجتماعية السيئة، على نحو ما مر بنا يزخر به أدينا الاجتماعي الحديث.

النثر السياسي:

وكانت موضوعاته تتناول قضايا البلاد الوطنية والقومية فحارب الاستعمار وأثار الحمية في النفوس الخائفة ووقف "بصرخ في الأمم مندوبة عليها تفيق من سباتها وتنهض لمحاربة عدوها وتنبه إلى الختل والغيلة والغدر والحيلة وشتى الوسائل الزائفة التي عمد لها الطامع الجشع من وعود مصيرها الخلف وموائيق غايتها النقص ولئمان يتبعها الخنث. كل ذلك حتى يمكن له البلاد فيمص دماء أهلها ويسخرهم لطاعته عبيدا غير مأجورين، وفَعَلَة غير مشكورين^(٢)".

وقد عبر عن الأماني الوطنية في الاستقلال والأخذ بنظام الشورى في

^(١) في الأدب الحديث لعمر الدسوقي.

^(٢) في الأدب الحديث لعمر الدسوقي.

الحكم، وتاهض الظلم والاستبداد ودعا إلى وحدة العرب وأوضح سبلها ومقوماتها، وحارب الاضطهاد القومي الذي كان يقوم به العثمانيون والمستعمرون. على نحو ما يحفل به أدبنا القومي الحديث .

الفن الأدبي:

فقد تناول مختلف الموضوعات الذاتية التي عطرت للأدباء، ولا مست جوانب الحياة والبيئة التي تحيط بهم. يقول أحمد حسن الزيات يصف قرية مصرية: "مرتفع من الأرض قام عليه قباب متلاصقة سققوها وحملوها بالعلف والخطب وجمّلوها بشرفات من الروث اليابس وجعلوا يطونها مسرّحا لشتى الأوالف والدواجن من الكلاب والقطاط والعحول والدجاج ثم جمعوا بين الإنسان وزريبة الحيوان في فناء واحد. فالحديث يمتزج بالخوار والمضغ يشتبه بالاجترار والرجل والثور والبقرة يعيشون في اشتراكية واحدة."

كتب أحمد أمين يصف صديقا له: "حي خجول يغشى المجلس فيتعثر في مشيته، ويضطرب في حركته ويصادف أول مقعد فيرمي بنفسه فيه، ويجلس وقد لف الحياء رأسه وغض الخجل طرفه، وتقدم له القهوة فترتّعش يده وترتجف أعصابه، وقد يشعل لفافته فيحمله الخجل أن ينفضها كل حين قبل أن تحترق. وقد يهرب من هذا كله فيتحدث إلى جلسه لينسى نفسه وعجله... ثم هو مع هذا جريء إلى الوقاحة يخطف فلا يهاب ويتكلم في مسألة علمية فلا يتلجلج ويُعرض عليه الأمر في جمع حافل فيدلي برأيه في غير هيئة ولا وجل".

كما عبروا عن تأملاتهم في الحياة والكون والنفس الإنسانية في أساليب طريفة سيمتها الجمال والنصاعة وكان ميخائيل نعيمة الكاتب المجلي في هذا

المضمار، يقول في مقالة له عنوانها حكاية دمنة: "أفقت ذات صباح . . . وإذا بي أحس في العين دمنة تلج في الانفلات من قبضة الجفن فما تجد إلى الانفلات سبيلاً. ذاك لأنني منذ صباي زحرت عيني عن اليكاء وحرمت على حقيقي التكحل بملح الدموع، ولقد لحاظت عيني يومئذ هكذا: ما الدمع يا عين سوى دم أفسده الضعف فحول ماء مليحاً أما الأقوياء فيضنون بالدم الأحمر ترسله الأحفان فوق الخدود ملحاً وماء . . .".

وكتب النفلوطي في مقالة عنوانها الغد: "الغد شبح مبهم يتراءى للناظر من مكان بعيد، فرمما كان ملكاً رحيماً، ورمما كان شيطاناً رحيماً، بل رمما كان سحابة سوداء إذا هبت عليها ريح ياردة حللت أجزاءها وبعثت ذراتها فأصبحت كأنما هي عدم من الأعدام التي لم يسبقها وجود. الغد بحر خصم زاحر يعب عيابه و تصطحب أمواجه، فما يدريك إن كان يحمل في جوفه الدر والجوهر أو الموت الأحمر . . .".

وخاض به الأدباء غمرة النقد في حقول الأدب والفن فتذوقوا الآثار الأدبية والفنية ثم عللوا الأحكام وقدروا الأثر بوجه عام. وقد كان طه حسين مبرزاً في هذا الحقل، إذ أعرج مجموعات كثيرة تدور حول النقد، منها (حديث الأربعاء)، كما كتب عن المتنبي والمعري. وهناك ميخائيل نعيمة في كتابة (الغربال) وإبراهيم المازني وعباس العقاد في كتابهما (الديوان) ولهما كتب أخرى خاضت هذه القمار منها (حصان المشيم) للمازني، و(الفصول) للعقاد . . . وهناك مارون عبود وله كتب كثيرة منها: (الرووس)، (على الخحك)، (مجددون ومجهزون)، (قدماء وجدد)، (دمقس وأرجوان) . . .

أما الفنون الأدبية التي ظهرت في الأدب العربي نتيجة لاحتكاك الشرق بالغرب في العصر الحديث فقد طوع لها الكتاب النثر العربي، وأبدعوا في كتابتها فكان من ذلك الرواية والقصة والأقصوصة والمسرحية وكان لهذه الفنون كتاب مبرزون منهم طه حسين في كتبه: (الأيام)، (دعاء الكروان)، (على هامش السيرة)، وجرجي زيدان في رواياته التاريخية، ومعروف الأرناؤوط في روايته: (سيد قريش) وعبد الحليم عبد الله في رواياته: (لقبطة)، (من أجل ولدي)... ونجيب محفوظ في رواياته (حان الخليلي)، (زقاق المدق)، (السكرية). ومحمود تيمور في قصصه القصيرة وتوفيق الحكيم وعلي أحمد بكثير في مسرحياتهما الكثير...

النشر العلمي:

وقد كان مما حملته الحضارة الحديثة إلى الشرق العربي ألوان العلوم الحديثة وفنون الثقافة المتنوعة، ففتح لها النشر الحديث صدره ونقلها إلى القارئ العربي بيسر وسلاسة فكتب العلماء في الفلسفة وقضاياها وعلم النفس ومشكلاته وعلم الاجتماع وفروعه، والفيزياء والكيمياء والجغرافية وعلوم الحياة والزراعة وطبقات الأرض والجو، والطب والحرب... إلى آخر ما هنالك من ضروب العلم والثقافة.

وقد امتلأت المكتبة العربية بالكتب التي تتناول موضوعاً من تلك الموضوعات، ولم تكن المصطلحات العلمية لتعوق عمل النثر فقد ذلل التطور هذه العقبة فكانت الألفاظ العربية والمصطلحات الموضوعية، وصرنا نقرأ في العربية وندرس كل ما أنتجه العلم الحديث ولا نجد ضرورة إلى العودة إلى المراجع الأجنبية... وقد أثبتت اللغة العربية في هذا المضمار مرونتها العجيبة وقدرتها

البالغة على الحياة واستيعاب كل ما أبدعه العقل البشري من صنوف المعرفة ومنجزات العلم...

إن موضوعات النثر كانت متنوعة فيها السياسي والاجتماعي والأدبي والعلمي، ولا ريب أن طبيعة الموضوع تتطلب أسلوباً خاصاً يعبر عن الغرض ويلائم الأفكار ويجلوها ليبلغ الغاية من كتابتها.

فالموضوعات الاجتماعية تتطلب "صحة العبارة والبعد عن الزخرف والزينة ووضوح الجمل وترك المبالغات وسلامة الحجج وإجراءها على حكم المنطق الصحيح لأن الغرض منها معالجة الأمر الواقع، فلا ينبغي استعمال الأقبيسة الشعرية ولا الخيال المجنح إلا في بعض المقامات التي تقتضي استفزاز الجماهير وإثارة عواطفهم على أن يكون ذلك بقدر، إن الانصراف عن السجع والزخرف في هذا النوع من النثر أمر بديهي لأن الفكر منصرف إلى تفهيق المعاني وسوق الحجج وضرب الأمثلة لا إلى الجري وراء كلمة أو سجعاً".

والموضوعات السياسية تتطلب لغة سهلة وعرضاً مبسطاً يصل إلى مستوى عقلية القراء، وأسلوب هذا اللون من النثر لا يخرج عن حدود أسلوب الصحافة من حيث السهولة والبساطة والبعد عن التفرع اللغوي والابتذال العامي، ولا سبيل في هذا المقام إلى حشد الصور البيانية المعقدة. وتظهر فيه العاطفة الوطنية باللون المناسب للموضوع من حب أو كره أو حماسة، إلا أن هذه العاطفة يجب ألا تشوه وجه العرض وتضعف تسلسل منطقته وغايته.

والموضوعات الأدبية الذاتية تتطلب أسلوباً مؤثراً، رياناً بالعاطفة القوية

ومثير للأنفعال، ويسمو بأفكاره خيال لطيف يبدع الصور الطريفة الملائمة للمقام والفكرة، ويكون السبيل إلى التعبير عن كل ذلك عبارات أدبية تقوى بقوة الفكرة وترق برقتها وتملك طاقة خاصة من التعبير والتأثير والإيجاء.

والموضوعات العلمية تتطلب أسلوبا علميا مقنعا قوامه التعبير المباشر وسماته الوضوح والدقة واليسر والقصص وتسمية الأشياء بأسمائها وعدم ترك الكاتب لشخصيته وأحلامه وعواطفه أن تطفئ على الموضوع.

أعلام النثر الحديث

إن ما تقدم من حديث عن أساليب النثر الحديث إن هو إلا أمور نظرية، ينقصها شكل التطبيق ونظامه اللذان يخلعان عليها في الكتابة سمة مميزة وروحاً ورونقاً، شأنها في ذلك شأن التربة التي تحتوي العناصر اللازمة لتغذية شجيرات الورد، فإن تلك العناصر تبقى مطمورة غُفلاً، حتى إذا زَرَعْتَ فيها أنواعاً من شجيرات الورد، وجدت كل شجيرة تأخذ تلك العناصر، وتمثلها في ذاتها وتلونها بسمه شخصيتها، فتخرج كل شجيرة لوناً، فهناك الأحمر، والأصفر والأبيض... وما أكثر ألوان الورد...

وهكذا شأن أساليب الكتاب، لكل كاتب أسلوب. فالموضوع الواحد قد يعالجه عدد من الكتاب، فتجد عناصر الأسلوب تأخذ في معالجة كل كاتب شكلاً خاصاً يمثل سمات الكاتب الشخصية من فكرية ونفسية وثقافية... وقد قال (بوفون) الفرنسي: "إن الأسلوب هو الكاتب نفسه"، وهذا صحيح كل الصحة.

فقط حسين يجمع في أسلوبه "بين موضوعية العلم وذاتية الفن، ففيه لذة للعقل والشعور. وهو متأثر بالجاحظ في حرصه على تلوين العبارة، وتنويع الصور بما ينقي الملل عن القارئ، يقول أحمد الشايب عنه أنه "لا يهجم عليك برأيه فيلقيه إلقاء الأمر، وإنما يلقاك صديقاً لطيفاً ثم يأخذ بيدك أو بعقلك وشعورك

ويدور معك مستقصيا المقدمات عللا ناقدا يشاركك معه في البحث حتى يسلمك الرأي ناضحا ويلزمك به في حيلة ثم يتركك ويقف غير بعيد متحديا لك أو ضاحكا منك، وذلك في عبارات رقيقة عذبة أو قوية جزلة فيها ترديد الجاحظ وتقسيمه، فإذا وصف أو قص أخذ عليك أقطار الحوادث والأشياء ودخل إلى أعماق الشعور وجوانب النفوس مدققا متقصيا، يخشى أن يغوته شيء، ولا يخشى الملل في شيء، دقيق الشعور صافي النفس، نبيل الجدل حاده، يسير مع خصمه بعقله حتى إذا آنس منه الغضب أو التذني تركه وانصرف".

وأحمد أمين "يطغى جانب العقل عنده على جانب العاطفة، وهو يتلقى الحياة بعقله وتفكيره ولا يهتمها بقلبه وشعوره، وهو من أصحاب المعاني لا من أصحاب الألفاظ، ولذا امتاز أسلوبه بالوضوح في التعبير والدقة في الوصف والإيجاز في العرض على طريقة الكتاب الذين يستمدون صوره من واقع الحياة البسيطة التي يحيونها، وفي أسلوبه يقول الزيات: "كان همه أن يقرر ويقنع لا أن يؤثر ويمتع، ولعل منشأ ذلك فيه أن عقله كان أحص من خياله وأن علمه كان أكبر من فنه، وأن حبه للحرية والصراحة كان يحجب إليه إرسال النفس على سجيته من غير تقيدها بأسلوب معين وعرض الفكرة على حقيقتها من غير تمويهها بموشي خاص. ومع ذلك كان لأسلوبه طابعه المميز ودياجته القوية. تفرقه فلا تروعك منه الصور البيانية الأخاذة ولا الأصوات الموسيقية الخالدة، وإنما تروعك منه المعاني المتكررة الطريفة والآراء الصريحة الجريئة والشخصية القوية المهيمنة فأنت منه بازاء عالم يبحث لينتج أو مصلح يصف ليعالج لا بازاء مصور يلون ليعجب أو موسيقار يلحن ليظرب".

مصطفى المنفلوطي "يمتاز بأسلوبه الخطابي الذي كان تهديبا لأساليب أمراء البيان في عصور العرب الزاهرة بحيث تتلاءم مع حاجات الكتابة العصرية. وقد كاد المنفلوطي يقلت من التقيد بآراء السلف في الصور والقوالب إلا أنه احتفظ ببعض لوازم هذا الأسلوب كالإفراط في الزادف والتوازن والإسهاب في عرض الأفكار وجلائها في أزياء مختلفه والتورط أحيانا في السجع والإسراف فيه. وقد برع في تخير الألفاظ ومراعاة المشكلة في وصفها وتنسيقها حتى تحجب ما في تفكيره وخياله من ضحالة وسطحية. ومال إلى المبالغة في التلفيق والتصنيع والغلو في إيراد الصفات المؤكدة التي تكسب الكلام قوة مفتعلة وعنفاء في غير موضعه".

وأحمد حسن الزيات "يعتمد أسلوبه على الصنعة المحكمة والتكلف المرهق وتوفير القيم اللفظية والتوازن الموسيقي ولو أدى ذلك إلى هدر المعنى والافتئات على الفكرة. فهو ضفيرة منسقة الألفاظ الموسيقية المجلجلة، أو قطعة من الفسيفساء أيدعتها يد فنان صناع، أو هو قوالب جاهزة يلبسها فكرة ويلقيها على كل موضوع دون أن يحاول الخروج على النسق المعتاد أو السنة المقررة، ودون أن يعنى بتحويل القالب وتهذيبه بحيث يلائم الشكل المطلوب".

وأما إبراهيم عبد القادر المازني "فهو يبدأ مقالاته أحيانا ببعض الخواطر العابرة أو الأفكار التافهة ثم ينتقل إلى الجد، ولكن بطريقة الخاصة، وهو يتخذ القارئ عن نفسه ويوقعه في حباله بسهولة ويسر حتى يظن أنه أمام عايت لاه، لا عمل له إلا السخرية والضحك، ولكنه في الحقيقة بعيد الغور عميق القرار... إنه يخفي عنك جوهر الحقيقة، حقيقة النفس المتألمة الحزينة التي ترى أن خير وسيلة

لنسيان الألم هي مبادرته باللهو والعبث وعدم المبالاة، فمرحه ميطن يحزن دفين،
ومن هنا نلمس هذا التناقض الخفي في آرائه وصورة".

وإبراهيم عبد القادر المازني كاتب متميز في أسلوبه، ولا سيما في سلاسة
عباراته ويسرها إذ تقترب من لغة الناس في بساطتها وعذوبتها جميلة مأنوسة
سائغة. ومن خصائص أسلوبه أنه يعكس روحه المرحية بل الروح المصرية الفكاهية،
فهو أبعد ما يكون في هذا المنحى عن أسلوب صديقه العقاد في طابع كتاباته
الجاد، وأقرب ما يكون أيضاً إلى سلفه الكاتب المبدع الجاحظ ولا سيما في
سخريته اللاذعة وأسلوبه السلس، وكلا الأسلوبين من السهل الممتنع.

ومى زيادة ممتاز أسلوبها بالتأنق في اختيار الألفاظ ذات الجرس المؤثر
والعبارات الأنيقة الرشيقة، والوضوح الذي ينفي كل لبس وإبهام، وهو يتم على
عناية فائقة بالصقل والتهديب واحتفال شديد يتوازن العبارات في موسيقا عذبة
هادئة، وهي تحرص على تنسيق الجمل في وحدات مترادفة متساوقة.

وعباس محمود العقاد في طليعة كبار الكتاب العرب إبان القرن
العشرين. وهو متعدد المواهب متنوع الجوانب، فهو كاتب أديب وناثر بليغ وناقد
حصيف وشاعر مبدع، وهو في طليعة كتاب المقالة الأدبية. كان فكر العقاد
يغلب على أدبه، وثره أجود من شعره. وتنسم كتاباته بتعدد الموضوعات وكثرة
المضامين، بفضل ثقافته الموسوعية، إذ كان قارئاً نهماً. وامتازت كتاباته
بالوضوح مع العمق، وإذا كان أسلوبه لا يهزنا بجماله إلا أنه يرضينا بغنى أفكاره
وطرافة آرائه.

وجبران خليل جبران كاتب عربي بارز في مقدمة أدباء المهجر . إنه أديب مبدع، وفي الوقت نفسه فنان مصور رسام، وشاعر رومانسي حالم. أسلوبه يعج بالصور المبتذلة والخيال المخلق، تنطوي كتاباته على مسة روحانية محيية ونزعة منمردة. أسلوبه يشف عن ذاته وينطبق عليه إلى حد كبير العبارة النقدية السائرة "الأسلوب هو الإنسان".

ومحمد كرد علي علامة سوري من دمشق، مؤسس الجمع العلمي العربي، وهو الجمع اللغوي الأول في البلاد العربية، إذ تأسس سنة ١٩٢٠ . عمل في تحقيق العديد من كتب التراث، ومؤلفاته كثيرة قيمة، منها خطط الشام، غرائب الغرب، أمراء البيان، رسائل البلغاء، كنوز الأجداد، يمتاز أسلوبه بالفصاحة والبالغة وينطوي على سمات كبار النثرين العباسيين، ويغلب على بعض كتاباته الطابع الانفعالي أو الخدعة، على نحو يشابه كتابات أبي حيان التوحيدي.

نماذج نظرية

لأعلام كتاب العصر الحديث

البائسات

مصطفى لطفي المنفلوطي

(١٨٧٦ - ١٩٢٤)

".. إن المرأة العربية شقية بالسة، ولا سبب لشقاقها وبؤسها إلا جهلها وضعف مداركها. متى بلغت الفتاة سن الزواج - سواء أكان على تقدير الطبيعة، أو على تقدير أولئك الجهلاء - استنقل أهلها ظلها، وبرموا بها، وحاسبوها على المضغة والجرعة، والقومة والقعدة. ورأوا أنها عالة عليهم، وأن لاحق لها في العيش في منزل لا يستفيد من عملها شيئا وودّوا لو طلع عليهم وجه الخاطب، أي خاطب كان، يحمل في جبينه آية البشرى بالخلاص منها.

فإن كانت ذات جمال أو مال فقد استوثقت لنفسها وأمنت آلام الحجر، وفطائع التطليق. وإلا فهي تقاسي - كل صباح ومساء في الحصول على الحسن المخلوب المصنوع - آلاما حتمانية تطفئ نور شببيتها، وتذبل زهرة حياتها، وتلاقي في سبيل مصانعة الزوج ومداراته ما يجعل أخلاقها مملوءة بالكذب والكيد والخبت والرياء، وهي - فوق كل ذلك - تنتظر من فم زوجها في كل ساعة كلمة الطلاق، كما ينتظر القاتل من فم قاضيه كلمة الإعدام. "

البنفسجة الطموح

جيران خليل جبران

(١٨٨٣-١٩٣١)

من قطعه الرمزية قصة بنفسجة كانت تعيش فتواضعة. لكنها أبت هذه الحياة الساكنة، فتأقت نفسها إلى أن تكون وردة عالية، فصارت. ولكن عاصفة سريعة هبت على الحديقة، فقصفت على الورد، وأبقت على البنفسج وأمثاله لا للتصاقه، بالأرض. . . تنقشع العاصفة. . . ووردتنا ذابلة هامدة. . . تسخر منها طائفة البنفسج. . . ولكن الشاعر ينطق "بنفسجته الطموح" بهذه الكلمات التي تلخص غاية الحياة. . .

قال جبران:

((. . . عندئذ ارتعشت الوردة المحتضرة، واستجمعت قواها الخائفة، وبصوت منقطع قالت: ألا قاسممن أيتها الجاهلات المتشبعات بالخائفات من العواصف والإعصار: لقد كنت، بالأمس، مثلكن أجلس بين أوراق الخضراء مكتفية بما قسم لي. وقد كان الاكتفاء حاجزا منيعا يفضلني عن زوابع الحياة وأهوائها، ويجعل كبائي محدودا بما فيه من السلامة، ومتناهيا عما يساوره من الراحة والطمأنينة. ولقد كان بإمكانني أن أعيش نظيركن ملتصقة بالتراب حتى يغمرنى الشتاء بتلوجه وأذهب كمن قبلي إلى سكونية الموت والعدم، قبل أن أعرف من أسرار الوجود وغبائته غير ما عرفته طائفة البنفسج على سطح الأرض.)) لقد كان بإمكانني الانصراف عن المطامع، والزهدي في الأمور التي تعلق بطبيعتها عن طبيعي ولكني أصغيت في سكونية الليل، فسمعت العالم الأعلى يقول لهذا العالم:

((إنما القصد من الوجود، الطموح إلى ما وراء الوجود)) فتمرت نفسي على نفسي، وهام وجداني بمقام يعلو عن وجداني. ومازلت أتمرد على ذاتي، وأتشوق إلى ما ليس لي، حتى انقلب تمردي إلى قوة فعالة. واستحال شوقي إلى إرادة مبدعة، فطلبت إلى الطبيعة -وما الطبيعة سوى مظاهر عارضة لأحلامنا الخفية- أن تحولني إلى وردة، ففعلت. وطالما غيرت الطبيعة صورها ورسومها بأصابع الميل والتشويق.

وسكنت الوردة هنيئة، ثم زادت يلهجة مفعمة بالفخر والتفوق: "لقد عشت ساعة كوردة، لقد عشت ساعة كملكة، لقد نظرت إلى الكون من وراء عيون الورد...".

ثم لوت عنقها، وبصوت يكاد يكون لهاثا قالت: "أنا أموت الآن. أموت وفي نفسي ما لم تكنه نفس بنفسجة من قبلي. أموت وأنا عالمة بما وراء المحيط المخلود الذي ولدت فيه. وهذا هو القصد من الحياة، هذا هو الجوهر الكائن وراء الأيام والليالي...".

حيران

قشور العلم

محمد كرد علي

(١٨٧٦ - ١٩٥٣)

قال محمد كرد علي علامة دمشق منددا بظاهرة التحلل لدى بعض الجيل الذي يهرته أضواء الحضارة الغربية فأعشت عيونه عن رؤية الحقائق: ((..ونشأت ناشئة لم تدر من العلم الحقيقي غير قشوره، شربت مصة من مورده ظلتها غاية ما يروى به المرتوون، وراحت تعد المروق غاية النور، والإزاء على النبوات من آيات الحكماء، والطلعن في الشرائع من عمل الجهابذة التحارير، وإنكار القديم مهما كان نفعه، والتعلق بالحديث مهما كان قائله.. من دواعي النهوض والاستنارة.

إن من العقل ألا ينبد ذلك القديم، بل يرجع فيه إلى الأصل القليل ويؤخذ التاق منه، ويترك ماعدا ذلك من تحريف المخرفين وضلالات المبتدعين". وقال محمد كرد علي :

((.. العرب لم يخلفوا آثاراً عظيمة كأهرام الفراعنة، ولا قلاعاً ولا طرقاً وهياكل من النوع الذي خلفه الرومان. ذلك لأن شريعتهم حظرت السخرة، وما أباحت إشقاء إنسان لسعادة غيره. والرقيق السذي أقام بيده معظم ما نراه من مصانع الأمم البائدة كان يعامل في الإسلام معاملة الحر برحمة وشفقة. ومن لا يقيس الأمور بمقاييس الماديات لا يتحرج من الاعتراف بأن العرب تحافوا كل التحافي عن إرهاب أحد، فكأنات مدنياتهم شعبية ديمقراطية، بعيدة عن منازع الزعامات الأرستقراطية..)).

حربة المرأة المسلمة

باحثة البادية - (ملك حفي ناصف)

(١٨٨٦ - ١٩١٦)

قال الكاتب والمفكر لطفي السيد يتحدث عن الباحثة البادية في مقدمته لكتابتها "النسائيات" "قاعدة بحثها في تحرير المرأة قاعدة الاعتدال، ورائدها في ذلك الشرع الإسلامي"

قالت الكاتبة ملك حفي ناصف التي لقت نفسها الباحثة البادية في كتابها "النسائيات"^(١): "ألا فليتبه الرجال وليتقوا الله في نسائهم، وليعلموا أن التقوى مطلوبة في السر والعلن، وأن الله يرى... يا قوم تداركوا الأمر وسنوا سنة صالحة لأبنائكم وبناتكم من بعدكم، يكن لكم آخرها إلى يوم الدين، والله عاقبة الأمور".

وقالت:

"ما جعل الله لرجل من قلبين في جوفه، فكيف ورجالنا على هذا الاستبداد، يأملون صلاح الأمة وتربية أبنائها على حب الاستقلال والدستور؟ أما والله، لو أرانا رجالنا عناية واحتراماً لكننا لهم كما يحبون. فما نحن إلا امرأة تنعكس علينا صورهم، فإذا أرادوا إصلاحنا، فليصلحوا هم من أنفسهم. وإلا فليظفروا ماذا هم فاعلون"

"النسائيات"

(١) هي ملك بنت الأمير الهنوزي حفي ناصف، كاتبة وشاعرة وعظيمة. كانت من أشهر فضليات المسلمات في عصرها. تعلمت في مدارس القاهرة ونالت شهادة عالية، وأحسنت الفرنسية والإنكليزية. وعملت في (التريس)، كتاباتها معظمها مقالات كانت تنشرها في صحيفة "الجريدة" ويقلب عليها الطابع الاجتماعي، وقد جمعت شطراً منها في كتاب حقه "النسائيات". ألقت الأمية في زيادة كتاباً عنها عبراته "باحثة البادية".

شركة الإنسانية

غنايل نعيمة

(١٩٨٤-١٨٨٩)

وغنايل نعيمة كاتب معاصرة وأديب مفكر، ولد في "بسكتا" بجبل لبنان، وتلقى دروسه الأولى فيها وفي "الناصرية" بفلسطين ثم أنهى دراسته في روسيا وأمريكا، وكان من أبرز أعضاء "الرابطة القلمية" في المهجر. وهو يعدّ من الطبقة الأولى في النقد الدقيق، والشعر الغنائي الرقيق، والنزعة الإنسانية الرحبة، يتطوي نثره على روح صوفية ونزعة تأملية.

له عدة مؤلفات أدبية وفكرية منها: الغريال، والبيادر، وكرم على درب، والنور والديجور، وزاد المعاد، وسبعون، ومرداد. . . والنص التالي مستمد من خطبة ألقاها بعنوان: "شركة الإنسانية".

((. ألا وسّع أبواب أرواحكم كيلا يقلل أحد حارجا: فإن رأيتم أعمى، وكنتم مبصرين، فاعلموا أنكم عميان مثله ما لم تعبروه من بصركم بصرا، فما دامت طريقه مظلمة فطريقكم مظلمة، لأن طريقه وطريقكم واحد.

وإن لقيتم مقعداً، وكانت لكم قوة تسابق الريح، فاعلموا أنكم مقعدون مثله ما لم تعطوه من سرعتكم جناحا، لأن محبتكم واحدة، ولن تدركوا محبتكم حتى يدرك محبته.

ولا تبغضوا كل ما في الناس من ضعف واثم: لا تبغضوا الشرير، وأبغضوا

الشر. لأنكم إن أبغضتم الشرير أصبحتم أشرار مثله. أما إذا أبغضتم الشر فقد تقتلونهم وتهتدون إلى الخير.

لا تكرهوا الظالم واكرهوا الظلم، لأنكم إن كرهتم الظالم كنتم الظالمين مثله. وإن أحببتموه عرفتم العدل وردتم الظالم إليه.

ولا تهربوا من الجاهل، وهربوا من الجهل، لأنكم عندما تهربون من الجاهل لا تهربون إلا من أنفسكم. أما هربكم من الجهل فهو اقتراب من المعرفة. قبل أن تفتشوا عن فيلسوف أو شاعر، فتشوا عن رجل صالح. وقبل أن تطلبوا واعظين بالحق، فتشوا عن رجل يحيا حياة الحق. وقبل أن تطلبوا من يرسم لكم الجمال بالكلام والأنوار، اطلبوا رجلا يرسم الجمال بأعماله من يوم إلى يوم، نحن في حاجة إلى مثال جميل، أكثر منا إلى رسوم جميلة.

إني رأيت الناس كالأزهار الشائكة: إن أنت جثتها مغتصبا أدمتلك، وإن جثتها كالنحلة حاملاً إليها سلام الله ومحبة رفيقاتها وأخواتها، فتحت لك قلوبها وأعطتك كل ما فيها من حلاوة.

فاحملوا معي سلام الله للناس، ومحبة الناس للناس)).

من كتاب "زاد المعاد"

ضحكة

أحمد أمين

(١٩٥٧-١٨٨٦)

"ما أحوطني إلى ضحكة تخرج من أعماق صدري فيدوي بها جوي! ضحكة حية صافية عالية، ليست من جنس التيسم، ولا من قبيل السحرة والاستهزاء، ولا ضحكة صفراء لا تعبر عما في القلب، وأنا أزيدها ضحكة أمسك منها صدري، وأفحص منها الأرض برجلي، ضحكة عملاً شديقي وتبدي ناجذي وتفرّج كربى، وتكشف همى.

ولكن لِمَ حصّت الطبيعة الإنسان بالضحك؟ السبب بسيط جداً. فالطبيعة لم تحمّل حيواناً آخر من المموم ما حمّله الإنسان. إن الطبيعة عودتنا أن نجعل لكل شدة فرجاء، فلما رأيت الإنسان يكثر المموم ويخلق لنفسه المشكلات والمتاعب التي لا حل لها، أوجدت لذلك علاجا، فكان الضحك.

والطبيعة ليست مسرفة في هذا المنح، فلما لم تجد للحيوانات كلها هموما لم تضحكها، ولما وجدت الإنسان هو المموم المغموم، جعلته وحده هو الحيوان الضاحك. فاتفجار الإنسان بضحكة يُحري في عروقه الدم ولذلك يحمر وجهه، وتتفخ عروقه، وفوق هذا كله فللضحكة فعل سحري في شفاء النفس، وكشف الغم، وإعادة الحياة والنشاط للروح والبدن، وإعداد الإنسان لأن يستقبل الحياة ومتاعبها بالبشر والترحاب.

والضحك يلسم المموم ومرهم الأحزان، وله طريقة عجيبة يستطيع بها أن يحمل عنك الأثقال، ويحط عنك الصعاب، ويفك منك الأغلال -ولو إلى حين- حتى يقوى ظهرك على النهوض بها، وتشتد سواعذك لحملها.*
من كتاب "فيض الخاطر"

أنقد أم حسد؟

مارون عبود

(١٨٨٦ - ١٩٦٤)

أديب عربي من لبنان، وهو في الدرجة الأولى ناقد فذّ ذو منحنى جديد في معالجة الأدب العربي وإلقاء الأضواء عليه. عمل في الصحافة والتدريس، ومارس التأليف في الأدب والبحث والنقد دون أن يفقد طابعه الشخصي في كل ما كتب، فكان نسيج وحده بين أدباء العربية المعاصرين، جاحظي الأسلوب، له عين صائغ، وأذن موسيقي، وحسّ شاعر.

له مؤلفات نقدية كثيرة ترجم بعضها إلى عدة لغات أجنبية، منها: جدد وقدماء، مجدحون ومجتّون، على المحكّ.. ومن الكتاب الأخير آخرنا النصّ التثالي، من كلمة افتتح بها كتابه، وعنوانها:

((الويل للناقد في أمة لم يألف أديباؤها إلا قرابين المديح ولنور الثناء، يطرحها المؤمنون على أقدام تلك الآلهة، ثم حسبهم الرضا والشفاعة..

والذي لفّه ضباب الند والبخور بإزار حجبه عن الأبصار، حتى تنكرت سحته وأصبح شبحاً مقدساً، ويؤذيه النقد، ويذيه التحليل.

ومن لم يرح هياكل التقريظ الموصلة النوافذ، يضره القعود بالمروحة. ومن لم يتعود النظر إلى شمس الحقيقة يتململ إذا فجأه نورها، ماذا نفعل لأصحابنا ليألفوا تقلبات الأنواء واكفهرار الأجواء.

إذا كتب أحدهم مقالاّ لم يرق لك فالويل لك إذا جهرت بعقيدتك، فديوان تفتيشهم يؤذيك، وإذا استعوك قصيدة ولم تكبر عند كل بيت فأنّت حسود. وإذا لم تصفق لكل شطر فأنّت لئيم حييت. أما إذا نقدت فأنّت كافر بالعابرة، تنهون بنوايح الأمة)).

((على المحكّ))

انتصار

طه حسين

(١٨٨٩-١٩٧٣)

"قال الطالب لأستاذه الشيخ: ما الذي يعجب الناس قول المتنبي:
وإذا ما خلا الجبان بأرض

طلب الطعن وحده والنزالا

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: يعجبهم منه يا بني أنه يعرض صورة رائعة في دقتها وصدقها وإيجازها حقيقة إنسانية خالدة، وهي أن شجاعة كثير من الشجعان، وانتصار كثير من المتصرين، وتفوق كثير من المتفوقين ليست إلا تكراراً وغروراً. فإذا جاء الحوقلُ الشجاع وتدر الانتصار، وأصبح التفوق أمنية لا تنال إلا في عسر شديد."

من كتاب "جنة الشوك"

نقد

"قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: أيّ قرأتك أحبّ إليك؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: هذا الذي يقرأ مخلصاً، وينقذ ناصحاً، ويعلن الرأي صريحاً، لا يصانع فيه، ولا يتلوى به.

قال الطالب الفتى لأستاذه الشيخ: ومن لك بالفرائي الذي تجمع له هذه

الخصال؟

قال الأستاذ الشيخ لتلميذه الفتى: هيه إحدى المنى التي يقول فيها الشاعر القديم:

منى، إن تكن حقاً، تكن أحسنَ المنى

وإلا، فقد عشنا بها زمناً رغداً

من كتاب: "جنة الشوك"

ولدي... رجاء

أحمد حسن الزيات

يا قارئتي أنت صديقي فدعني أرق على يديك هذه العبرات الباقية! هذا ولدي كما ترى، رزقته على حال عابسة كالأيأس، وكهولة يائسة كالحرم وحبابة باردة كاللوت، فأشرق في نفسي إشراق الأمل، وأورق في عودي إبداع الربيع، وولد في حياتي العقيمة معاني الجدة والاستمرار والخلود!

كنت في طريق الحياة كالشارد الهميمان، أنشد الراحة ولا أجد الفيل، وأفوض الحبة ولا أجد الحبيب، وألبس الناس ولا أجد الأنس وأكسب المال ولا أجد السعادة، وأعالج العيش ولا أدرك الغاية. كنت كالصوت الأصم لا يرجعه صدى، وكالروح الخائر لا يقره هدى، وكالعنى المهمل لا يحده حاطر. كنت كالآلة تحتها آلة واستهلكها عمل فهي تخدم غيرها بالتسخير، ونمت نفسها بالدعوب، ولا تحفظ نوعها بالولادة. فكان يصلني بالماضي أبي، ويمسكني بالحاضر أجلي، ثم لا يربطني بالمستقبل رابط من أمل أو ولد. فلما جاء (رجاء) وحدثني أولد فيه من جديد. فأنا انظر إلى الدنيا بعين الخيال، وأبسم إلى الوجود بتغر الأطفال، وأضطرب في الحياة اضطراب الحي الكامل، يدفعه من ورائه طمع، ويحذيه من أمامه طموح! شعرت بالدم الحار يتدفق نشيطا في جسمي، وبالأمل القوي ينبعث جديدا في نفسي، وبالمرح الفتي لاهيا في حياتي، وبالعيش الكيب تراقص على حواشيه الخضر المنى! فأنا ألعب مع رجاء بلعبه، واتحدث إلى رجاء بلغته، وأتبع عقلي هوى رجاء فأدخل معه في كل ملهى دخول البراءة، وأطير به في كل روض طيران القراشة. . .

شغل رجاء فراغي كله، وملاً وجودي كله، حتى أصبح هو شغلي
ووجودي! فهو صغيراً أنا، وأنا كبيراً هو. يأكل فأشبع، ويشرب فأرتوي، وبنام
فأستريح، ويحلم فتسبح روحي وروحه في إشراق سماوي من الغبطة لا يوصف
ولا يحدد.

ما هذا الضياء الذي يشع في نظراتي؟ ما هذا الرجاء الذي يشيع في
بسماتي؟ ما هذا الرضا الذي يغمر نفسي؟ ما هذا النعيم الذي يملأ شعوري؟ ذلك
كله انعكاس حياة على حياة، وتدفق روح في روح، وتأثير ولد في والد؟

ثم انقضت تلك السنون الأربع، فصوّحت الواحة وأوحش القفر،
وانطقات الومضة وأغطش الليل، وتبدد الحلم ونجهم الواقع، وأخفق الطب ومات
الرجاء!

يا حيار السماوات والأرض رحماك! أي مثل خفقة الومضان تبدل الدنيا
غير الدنيا فيعود النعيم شقاء والملاء حلاء والأمل ذكرى؟ أي مثل تحية العجлан
يصمت الروض المغرد، ويسكن البيت اللاعب، ويقبح الوجود الجميل؟
حتاتيك يا لطيف! ما هذا اللهيب الغريب الذي يهب على غشاء الصدر
ومراق البطن فيرمض الخشاً ويذيب لفائف القلب؟ اللهم هذا القضاء فأين اللق؟
وهذا البلاء فأين الصبر؟ وهذا العدل فأين الرحمة؟

والطف نفسي عليه ساعة أخذته غصة الموت، وأدركته شهقة الروح،
فصاح يله فمه الجميل: (ياأبا! ياأبا) كأنما ظن أباه يدفع عنه ما لا يدفع عن نفسه!
لنا الله من قبلك ومن بعدك يا رجاء. .

مقتطفات من مجلة "الرسالة"

الغروسيّة

إبراهيم المازني

(١٨٩٠ - ١٩٤٩)

"دعينا مرة - أنا وطائفة من الإخوان - إلى قضاء يومين في ضيعة أحدهم، وكانت قرية من إحدى الضواحي، فركبنا القطار ملين الدعوة. وهناك في المحطة وجدنا طائفة شتى من الخيل واليغال والحمير، فتوهمت في أول الأمر أن هناك سوقاً للدواب أو معرضاً لها، ثم علمت أنها لركوبنا.

فاخترت من بينها حماراً صغيراً وهممت بامتطائه، ولكن صاحب الضيعة وداعينا عز عليه أن يركب (المازني) حماراً، وجاءني بجواد أصيل، وأقسم عليّ لأركبته. فاستحييت أن أقول له إنني أخاف ركوبه، وأنه لا عهد لي بالخيّل، ودنوت من بعض الخدم وهمست في أذنه هذا السؤال:

"قل لي. كيف نركب هذا الحصان؟"

فتألمني ملياً، ثم قال، وعلى فمه طيف ابتسامة:

"على ذيله!"

قلت "على ماذا؟"

قال "على ذيله".

وأشاح عني بوجهه. فذهبت إلى الجواد وأدرت عيني في ذيله، ثم هزرت رأسي وعدت إلى الخادم أسأله:

"ألا تظن يا صاحبي أن الأحزم أن أمتطيه من العنق، لأستطيع عند الحاجة أن أطوقه بذراعي؟"

فلم يزد الرجل على أن قال "ربما". وانصرف عني إلى سواي، وكنا جميعاً في هرج ومرج، تصيح ونضحك، وكان لابد أن أفعل شيئاً، فتأديت مضيقنا وقلت له:

"أريد سلماً"

قال في دهشة: " سلماً؟ ما حاجتك إليه؟".

قلت " حاجتي إليه أنني أريد أن أصعد إلى ظهر هذا المجلي يا صاحبي".

فضحك وقال "أنا أساعدك"، ودفعني على ظهر الجواد دفعة خيل إلي أنها ستلقيني على الأرض من الناحية الأخرى.

وسرنا مسافة على مهل، ثم وعزَّ أحدنا دابته، فمضت تعلو. واستحث آخر مطيته، وانطلق بها وراءه. واقترب مني ثالث وأهوى على جوادي بعضاً معه، فوثب الجواد وراح يسابق الريح -أو هكذا خيل إلي- وأنا أعلو وأهبط فوقه، حتى أحسست أن أمعالي ستقطع، ورحت أنلمس بيدي شيئاً أمسكه وأتعلق به، فقبِلْتُ من قبضتي كلُّ ما تصل إليه، فارغيت على عنقه وطوقتها، وجعلت أنادي من حولي وأناشدهم الذمة والضمير والمروءة أن يققوا هذا الشيطان. وأدرك أحد إخواني العطف عليّ، فصاح بي: "ولكن كيف نَقِّه ونحن راكبون؟".

فغاضبي منه هذا الَّلَّة، ولم يَفْتِنِي ما في الموقف من فكاهة، على الرغم من الألم الذي أعانيه، ومما أتوقعه إذا ظل الجواد يركض بي، فقلت له: "يا أبله، انزل واقبض على ذيل حصاني وشده".

وكان أحد الحدم قد أدركني وأمسك باللحام ورد الجواد، فما أسرع ما
انحدرت عنه، وكأنا أعجبني جلستي على الأرض، فأخرجت سيجارة وأشعلتها
وذهبت أدخن، وجاءني مضيفنا على أتانه فسألني:
"أتتوي أن تقعد هنا إلى الأبد؟"
فأغضيت عن سؤاله وقلت:

"إنني بحاجة إلى الشعور بثبات الأرض بعد كل هذا التقلقل وتلك
الزعة".

قال: "ولكنك لا تستطيع أن تظل جالساً هكذا. إن أماننا سيرة ساعة".
قلت: "سألق بكم إذن، أو أرجع إذا كان لابد من ركوب هذا
الزلزال".

قال: "ولكن لا يليق أن تركب حمراً".
قلت: وقد صار في وسعي أن أضحك - "في وسعك أن تعلق ورقة تكسب
فيها أنه جواد مطهم".

قال: "لا تمزح، قم اركب حمري هذا".
قلت: "إذا كان الحمار عالياً فما الفرق بينه وبين الجواد؟".
قال: بلهجة اليائس أو المنتقم: "إذن خذ هذا".

وأشار إلى جحش قميء مهين يركبه خادم، لا سرج عليه ولا لحام له،
فقممت إليه وامتطيته بيوتة واحدة ويلا معين.

واعترضتنا قناة عريضة عليها ألواح مثبتة تقوم مقام الجسر، وبين الألواح

والماء تحتها، مَرَّ على الأقل. فلما توسطها الجحشُ بدا له أن يقف، وراقه منظرُ الماء؛ فأجَّال فيه عينيه برهة، ثم خطا إلى حافة الجسر - ولم يكن له حاجز - ومد عنقه إلى الماء، فظننت أنه قصير النظر وأنه يفعل ذلك ليكون أَقْدَر على رؤية غياله في الماء واجتلاء طلعة البهية في صقاله، ولكنهم قالوا لي أنه كان يريد أن يشرب. فنزلت عنه وقلت له "يا عزيزي إن من دواعي أسفي إنه مضطرب أن أتركك إلى الماء وحدك. فإن ثابتي يفسدها الماء، وهي غالية إذا كانت حياتي رخيصة".

ولكنه بعد أن فكر قليلاً غير رأيه، إما لأن الصورة التي طالعتها في صفحة الماء كانت مضطربة مشوهة، وعجز الماء عن أداء ما فيها من جمال وروعة، أو لاعتبارات حمارية أخرى لم يكشفني بها. فأدار وجهه ومضى غير ملتفت إلي، غير أنني لحقت به بعد أن اجتاز الجسر، وقلت له "تعال! لا تهرب مني يا صاحبي" وكنت على ظهره قبل أن يتمكن من الاعتراض أو الاحتجاج أو الإفلات.

ويطول بنا الكلامُ إذا أردت أن أصف كلَّ ما أمتعني به من الفكاهات العملية، فقد كان فيه عناد وصلف، وكان يأبى أن يتوسط الطريق، ولا يرضيه إلا أن يَحْكُ جنبه في كل ما يلقاه من شجر أو عربة أو حائط، وكان ربما وقف وغرس رجله في الأرض، ونام... وتعودت منه ذلك، وفظننت إلى أنه ذو مزاج مستقل، فكنت أتركه واقفاً حتى ينتبّه من هذه الإغفاءات، أو يعودَ إليّ من سباحات عقله السقراطية، فنستأنف السير.

وحسبي وحسبُ القراء أن أقول لهم إني أسفت على فراقه لما انتهت الرحلة، وحنيت لو أن صحبتنا كانت أطول.

"صندوق الدنيا"

أعطوني خيمة عربية

يوسف أسعد غانم

كتب هذا الأديب من مهجره النائي في البرازيل، إلى مجلة "القلم الجديد" الأردنية، مقالة يصور فيها الحياة التي يعيشها العرب المهاجرون، ولاسيما الأديباء، وهي ذات أسلوب سهل عذب شأن معظم كتابات أدباء المهجر. وهذه الأسطر نفثة مريرة وزفرة حرة تشف بصدق وقوة عما يعتلج في نفوس أبنائنا المغتربين فيما وراء البحار القصية:

"لقد سلخ القنّارُ ستاً وعشرين سنة من عمري طارت هباء على الشواطئ الجميلة، التي وقفتُ على رمالها وصخورها مدى سنة وعشرين عاماً، أرقب السفن العابرة إلى الشرق إلى موطن الله، وكلما مرت سفينة، ألوح لها بيدي، وأصرخ بملء فمي، فكأنت الريح تقصّيها عني، ويرتد صراخي إلى حلقي، حتى تحوّل صدري إلى كهف تتجاوب فيه أصدااء ندائي وصراخي.

كيفما أدرتُ عيني في سماء المهجر الكريم المضياف، تجلّت لي خيمة عربية نصّبت فوق ديار أعجمية سيّخة ولسانا.

ولو تبحر عمري كله قصيراً في أي صعيد عربي، لحمدت الله على حياة قصيرة عريضة في دنيا يقيم الله في قلوب أبنائها، ويقسم الشيطان في قلوب مختصيها. فصواعقُ بلادي هي ورود ترشقي بها سماء بلادي.

لقد تعبت في الغرب حتى ملّني التعب.... خذوا السيارة والطيارة

وأعطوني جملاً وحصاناً، خذوا الدنيا الغربية، أرضاً وبحراً وسماء، وأعطوني عيمة
عربية أنصبيها على إحدى رواابي وطني لبنان على ضفاف بردى... على شواطئ
الرافدين، في أرياض عُمان.... في صحراء السعودية... في مجاهل اليمن... في
سفح الأهرام... في واحات ليبيا.

أعطوني عيمة عربية لأضعها في كفة، وأضع الدنيا في كفة، وأنا
الرابع"...

مجلة "القلم الجديد"

المبحث الثاني

الفن المسرحي

النشأة والهوية

تطور البناء الفني للمسرحية

المسرح العربي

النشأة - الهوية

في البدء كانت الكلمة، ومن الكلمة كانت لغة الإنسان الأول عاجزة عن استيعاب انفعالاته وأحاسيسه، وكانت المفردات المحدودة قد اكتفت بالتعبير عن الممارسات الحياتية، والأشياء الحسية، ومن ثم كان الإنسان الأول في حاجة إلى وسيلة مساعدة للتعبير عن أحاسيسه وانفعالاته، فكان التعبير بالحركة هو الأقدر على امتصاص الانفعالات والأحاسيس والتعبير عنها. وعرف الإنسان البدائي الرقص التعبيري (تعبير بالحركة) ليعبر به عن فرحه وعن خوفه بوسيلة واحدة هي الرقص التعبيري المصحوب بأصوات.. ومع الرقص التعبيري كانت بداية المحاكاة للطبيعة التي تتحرك من حوله، فـ لأغصان تهتز، وموج البحر يتلاحق في حركة سرمدية.. والحيوانات تتحرك وتتشاجر من أجل البقاء... .

إذن فالتعبير بالرقص التعبيري قد نشأ بدوافع ذاتية، ولضرورات اجتماعية، مفرحة أو محزنة، شعبية كانت أو قبلية... ثم انتقل الرقص التعبيري إلى داخل المعابد ليصبح جزءاً من الطقوس الدينية للأديان الوثنية-قديماً..

فن المسرح والبهائية الدينية :

يبدأ تباحثون التاريخ لفن المسرح من داخل المعابد الإغريقية والمصرية القديمة ثم المعابد الإنجليزية... وذلك بعدما استحوذ المعبود على التعبير الحركي

والرقص التعبيري.

عند الإغريق كان الاستقرار مع مظاهر الطبيعة المتنوعة قد أدى إلى التفكير... ومن ثم إلى القناعة بوجود قوى خفية تسمت في آلهة كإله السماء (باخوس)، وإله الإخصاب والكروم (ديونوسوس)... والاحتفال الديني بالإلهين كان بالرقص التعبيري والأغاني... ومن الاحتفالات ولدت التراجيديات والكوميديات عند الإغريق... وكانت العناية الكبرى بالاحتفال بالإله (ديونوسوس) واستيعب ذلك عناية الإغريق بالمأساة. وكانت الأغاني مصحوبة بناي حزين... وظهرت (الجوقة) مع الشاعر المنشد، وارتدت الفرقة جلود الماعز لتعبر عن المظهر الساتوري (أتباع الآلهة)، ولذلك كانت كلمة تراجيديات مركبة في الأصل تركيباً مزجياً من كلمتي (أغنية-حدي)... وكان الشاعر نفسه ممثلاً، وقد أفسح الشاعر آريون Arion للحوقة مكاناً... وبدأت الطقوس الدينية ملتحمة مع الطقوس المسرحية داخل المعبد الإغريقي.

وعند المصريين القدماء ذكر (هيردوت) أن للمصريين القدماء طقوسهم الدينية للمسرح، وذكر (هيردوت) التشابه بين المسرح الإغريقي والمسرح الفرعوني... ثم كانت الاكتشافات الحديثة على يد (كونر ١٩٢٢ ثم سليم حسن ١٩٢٧ ثم كورت ١٩٢٨) قد أكدت ما ذكره المؤرخ (هيردوت) وعثروا على نصوص مسرحية دارت أحداثها حول أسطورة (إيزيس وأوزيريس وحورس وست) وكانت تمثل كطقس ديني... إلا أن المسرح الفرعوني ظل جيبس المعابد، بينما انطلق المسرح الإغريقي خارج المعابد فحقق تواصلاً جماهيرياً، وتطوراً فنياً.

وعند المسيحيين في إنجلترا في العصور الوسطى انتهت الكنيسة إلى الدور المهم الذي يمكن أن يلعبه المسرح لخدمة الدين...، والكاثوليك قد عنوا بالموسيقى والغناء والملابس الزاهية.. ثم مثلوا للأمين القصص السينية باللاتينية ثم بالإنكليزية وسرّبوا بعض الأفكار والمبادئ الدينية إلى النصوص الممثلّة.

وفي القرن العاشر أدخلت الكنيسة الأوروبية مشاهد تمثيلية على قداس عيد الفصح وكان ذلك إيذاناً بوجود المسرحية الطقسية Liturgical ثم مسرحية الأسرار Mystery ثم مسرحيات المعجزات Miracles .. وكان الهواة يؤدون هذه المسرحيات، ويقتبسون مادتها من الأناجيل..

ولكن قن المسرح لم يشهد تطوراً فنياً حقيقياً إلاّ بعد أن قدر له الخروج من دور العبادة، لذلك تطور المسرح الإغريقي بينما احتنق المسرح الفرعوني، وإذا كان للعبادة دورها التمهيدي لتنسيق الأداء المسرحي بقوانينه الكلاسيكية، إلاّ أنها أثّرت على جمود المسرح الكلاسيكي وتسببت في النزعة الخطابية المباشرة لتوصيل المعاني الوعظية المقصودة.

ونلاحظ أن التراجيديا الإغريقية بدأت في التطور عندما تخففت تدريجياً من تعلق موضوعاتها بالآلهة، واعتماد موضوعاتها على الدور الإنساني لاسيما عند (يوريبيدس 408 - 405 ق.م) الذي عمق الدور الإنساني، وهتمش دور الآلهة، وعني بعاطفة الحب في مسرحياته التي بلغت ثلاثة.

وفي إنكلترا بدأ المسرح الاستقلال عن رجال الدين عندما ابتعد عن دور العبادة واتخذ من ساحات قصور الأمراء والملوك والنبلاء مكاناً له، وإن كان قد تطور تطوراً ملحوظاً عندما أنشئ أول مسرح مستقل عام ١٥٧٩ على مقربة

من لندن، وكان ذلك تمهيداً لظهور الاتباعين فالإبداعيين.

وارتباط فن المسرح بالدين قد يفسر لنا بعض الأمور المسرحية لاسيما تلك القوانين الكلاسيكية الصارمة ممثلة في قانون الوحدات الثلاث، وكأنه أصبح جزءاً من الطقوس الدينية ففرض هيمنته على فن المسرح حتى القرن السادس عشر، ثم إن ارتباط المسرح بالدين يفسر لنا لماذا مُنع القتل وحُرمت أعمال العنف على خشبة المسرح، ثم يفسر لنا احترام المشاهدين للمسرح والتقلد بالثياب الرسمية وقلوبهم مملأ بالخشوع والاحترام.. لأنهم أولاً لم ينسوا أنهم في دور للعبادة.

ماهية المسرح وبدايته الإغريقية:

فن المسرح Theatre يشتمل على عناصر بنائية متنوعة كالنص المسرحي والمسرح والممثلين والمشاهدين والإخراج.. وحتى الإضاءة والديكور، ومن ثم فنحن في دراستنا هنا ستركز فقط على النص المسرحي وتطوره الفني.

والنص المسرحي "piece du theatre" عمل قصصي يعتمد على حكاية وشخص في مكان وزمان، ويقوم على الصراع، ولكنه يختلف عن الأنواع القصصية الأخرى (قصة قصيرة، رواية...) بأنه يكتب بالحوار، ومن ثم فالمشاهد أو القارئ في مواجهة مباشرة مع المتحاورين بالمشاهدة أو في مدى تخيلنا في حالة القراءة. لكن الفنون القصصية الأخرى تعتمد على السرد فالروائي أو الروي هو مانح الرواية، وهو المتحرك بأحداثها، ومن ثم فنسبة حضوره كبيرة، بينما نسبة حضور المسرحي في مسرحيته زهيدة أو متعذرة، لأن عرض الأحداث من خلال

الحوار يساعد على اختفائه.

وعندما نقول النص المسرحي فتفرض ثلاثة مصطلحات نفسها علينا (المأساة أو Tragedy ، الملهة Comedy ، الدراما Drama أو الفعل والحدث). وأهمية هذه المصطلحات أنها ترصد جانباً تاريخياً لفن المسرح. فالإغريق قد بدأوا فن المسرح بالتمييز بين نوعين هما التراجيديا والكوميديا واستقل كل نوع بنصه ولم يخلطوا بينهما واستمر هذا الفصل حتى المدرسة الاتباعية الكلاسيكية (١٦٣٠ - ١٦٦٠) حيث عزز (بوالو) هذا الفصل ونادى بضرورة الالتزام به في كتابه (فن الشعر L'art poetique) وهو الأمر الذي بدأه أرسطو في نظرياته عن فن المسرح ثم كرره (هوراس) من بعده.

أما التراجيديا فهي المسرحية التي يعنى موضوعها بالمأساة، وقد عُني بها الإغريق عناية خاصة تفوق عنايتهم بالمسرحية الكوميدية حتى أن أرسطو في نظيره أفاض في الحديث عن التراجيديا وقَلَص حديثه عن الكوميديا، وكانت التراجيديا الإغريقية مرتبطة بشكل مباشر بطقوس عبادة الإله (ديونوسوس) والاحتفال به شتاءً حيث الحزن الشديد بسبب الجذب.

وذكر أرسطو أن المأساة "محاكاة فعل نبيل تام. لها طول معلوم. بلغة مزودة بألوان التزين... وهذه المحاكاة تتم بواسطة شخص يفعلون لا بواسطة الحكاية، والمأساة تثير الرحمة والخوف فتؤدي إلى التطهير من هذه الانفعالات."

والحزن في المسرحية التراجيدية الإغريقية القديمة يحتاج مادته من صراع تقليدي بين الفعل الإنساني والقدر أو بين العاطفة والواجب، ولزيد من الحزن

فإن الأبطال غالباً ما تربطهم صلة قرابة ليكون وقع المأساة أشد إيلاماً كما في (أوديب)...

وكانت المواجهة في الصراع قد بدأت بين الإنسان والآلة بقدرتها القدريّة، ثم جاء (سوفوكليس) فأضعف دور الآلة ليجعل المواجهة بين إرادتين إنسانيتين وقد عزّز (يوريديس) هذا الاتجاه فعمق الدور الإنساني وعسي بعاطفة الحب.

والكوميديا جاءت في المرتبة الثانية من حيث الأهمية بعد التراجيديا عند الإغريق، لأن هذه الأهمية ارتبطت بشكل مباشر بالتقسيم الطبقي للمجتمع حيث إن التراجيديا عنيت بموضوعات الطبقات العليا المتميزة في المجتمع، بينما الملهاة عنيت في موضوعاتها بالتماذج الإنسانية الدنيا من عامة الشعب، وهذه النشأة الشعبية للملهاة أبعدها عن أحضان المعابد والطقوس الدينية الوقورة، كما أن الطبقة العليا ترفعت على المسرحيات الملهاوية، ويقال إن (أثينا) اعترفت رسمياً بالملهاة في وقت متأخر (٤٨٦ ق.م).

وكان (سوفوكليس واسخيلوس ويوريديس) هم فرسان التراجيديا الإغريقية، بينما انفرد (أرستوفانيس) بالملهاة، وتميز في هذا المجال بسخرياته من الطبقات الأرستقراطية، واستطاع أن يُسخر الملهاة ليفضح عيوب المجتمع فيما يقرب من أربع وأربعين مسرحية ملهاوية.

وجاء (بلوتس وترانس) من الرومان لإحياء الملاحى الإغريقية التي كتبها (أرستوفانيس)... وعند المدرسة الاتباعية في فرنسا أسهم (موليير) في تطوير

الملهاة بإبداعاته المتميزة. إلى أن جاءت المدرسة الإبداعية فنادت بإلغاء الحدود بين الأنواع، وجاءت المسرحيات بموضوعات قد اختلطت فيها التراجيديات بالكوميديا وكان ذلك إيذاناً بظهور ما عرف باصطلاح الدراما.

الدراما تشير إلى فن التعبير بالحركة المسرحية وقد ترجمها الأوريون بـ Action ، وترجمناها نحن بالفعل أو الحدث. وشاع مصطلح (الدراما) في غيبة الحدود التي فصلت بين التراجيديات والكوميديا.

وعندنا نحن العرب قد عرفنا فن المسرح مع نهايات القرن التاسع عشر، ومن ثم لم تزد (تراجيديات، كوميديا...) وإنما سمعنا كلمة (تشخيص) وبالتبعية (مشخصون ومشخصات) وقصدوا التمثيل والممثلين والممثلات، ثم ترددت كلمة (مرسح ومرسحي) وجاءت في مقدمة ترجمة الإلياذة للبيستاني، ثم استقر العرب على كلمة (مسرح) في الوقت الذي حرص فيه أكثر المثقفين كطه حسين على ترديد (الشعر التمثيلي). وفي السنوات الأخيرة ردد المسرحيون (دراما) ليحقق هذا المصطلح العالمي شيوعاً وانتشاراً في لغتنا وفي أكثر اللغات العالمية.

تطور البناء الفني للمسرحية

أولاً: الإغريق والرومان:

كان لثلاث المسرح الإغريقي (اسخيلوس، سوفوكليس، يوريبيدس) دورهم الفعّال في بناء فن المسرح من حيث الكم والكيف، حيث كتب سوفوكليس أكثر من مئة مسرحية، ويوريبيدس اقترَب من المئة، وكان (اسخيلوس) قد اتخذ أول خطوة فنية عندما قلَّل من دور الجوقة (الكورس) ورفع عدد الممثلين إلى ثلاثة وساهم بنحو سبعين مسرحية.

أما (سوفوكليس) فحول موضوع الصراع المسرحي من الصراع بين الآلهة والإنسان إلى صراع بين إرادتين إنسانيتين. وبذلك أضعف دور الآلهة، وقلَّل الغنائية، أما (يوريبيدس) فتوسع في تعميق الدور الإنساني وأفسح لعاطفة الحب المجال الأوفر في مسرحياته.

وجاء أرسطو ليتوج هذه الجهود الإبداعية بالتنظير لهذا الفن في كتابه (فن الشعر) واستقى أصول تنظيره من النصوص الإبداعية التي سبقته، وبدأ بالحديث عن الوزن الشعري، لأن المسرح بدأ شعراً وكان هناك الوزن الرباعي المناسب للغنائية والوزن السادس المناسب للملحمة فاقترح أرسطو الوزن الثلاثي لأنه أنسب للحوار.

وتحدث أرسطو عن وحدة العمل المسرحي وعن النظام، وأولى عناية بالعقل أو الحدث وقال: "يجب أن يكون الفعل واحداً وتاماً، وأن تؤلف الأجزاء بحيث إذا نقل أو بتر جزء انقطع عقد الخُل... ولكل فعل تام بداية ووسط

ونهاية."

وقد أخذ أرسطو من المأساة بخاصة وسيلة للتفكير فتحدث عن الفعل والعقدة والحل وقال "أعني بالعقدة ذلك القسم من المأساة الذي يبدأ ببدايتها، ويستمر حتى الجزء الأخير الذي منه يصدر التحول إما إلى السعادة أو الشقاء. وأعني بالحل القسم المبتدي ببداية هذا التحول ضمن النهاية".

ولعل أهم ما جاء في المسرح الإغريقي قانون الوحدات الثلاث، قال أرسطو "المأساة تنحو إلى حصر نفسها قدر المستطاع في زمن مقداره دورة واحدة للشمس أو لا تتجاوزها إلا قليلاً..." والواضح أن أرسطو قد أشار إلى وحدة الزمان والحدث ولكنه لم يتحدث عن وحدة المكان - كما هو شائع -، وهذا معناه أن وحدة المكان جاءت إضافة من الشراح بعده. وبذلك شاع قانون الوحدات الثلاث الذي تحكم في الإبداع المسرحي حتى بدايات القرن السابع عشر.

ثم جاء (هوراس) اللاتيني ليتمم أبعاد التفكير الفني الكلاسيكي ويؤكد على ضرورة الفصل بين الأنواع، ثم توسع في الملهة التي لم تحظ عند أرسطو بتصويب وافر كالمأساة. ثم حدد (هوراس) المسرحية بخمسة فصول، وقال بأنه لا يلزم إشراك ممثل رابع في الحوار، لأن (الجوقة) المسرحية أو الكورس¹ يقومون بأدائهم بدور ممثل آخر، ثم حدد دورهم بأنهم يختون بين الفصول ما يخدم غرض النص

¹ الجوقة choris : تتكون من اثني عشر شخصاً فأكبر يقفون في شكل مثلث يشبهون ويرقصون. وفي أوائل المسرح اليوناني كانت الجوقة تدخل لتعلن عن موضوع المأساة . وكان السخيلوس قد قلل من أهميتها واحتفت منذ المسرح الكلاسيكي في فرنسا .

المسرحي فقط.

ولما انتقل المسرح إلى الرومان لم يأت بجديد يذكر تنظيرياً، أما الإبداع فقد سار الرومان في فلك الإغريق، فتنوع (بلوتس وترانس) لإحياء ملاهي (أرستوفانيس)، بينما عمد (سوكا) إلى المسرحيات التراجيدية.

ثم أحكمت الكنيسة قبضتها، ومنع رجال الدين المسرحيات الإغريقية لوثنتيتها ولما غزا البرابرة روما في بداية القرن الخامس تدهور المسرح أكثر وأكثر، وكان على الأوربيين والعالم معهم أن ينتظروا حتى القرن العاشر.

وفي القرن العاشر التفتت الكنيسة إلى إمكانية توظيف المسرح لخدمة الوعظ الديني فتبنت المسرح وظهرت أنواع مسرحية مثل (مسرحية المعجزات، المسرحية الطقسية، مسرحية الأسرار) ولكنها كانت مكبلة بالوعظ الأخلاقي المباشر ومن ثم امتلأت بالثغرات الفنية، وتحدد مستواها المتواضع.

ثانياً: المدرسة الانتاجية الكلاسيكية الفرنسية:

في عصر النهضة الأوربية في القرنين الخامس عشر والسادس عشر تنكر الأوربيون لقبضة الكنيسة التي حجمت فن المسرح، وتحللوا من هذه القضية في إيطاليا وفرنسا وأسبانيا، وبدأ الأوربيون إعادة بناء النهضة المسرحية، وكان من الطبيعي أن يبدأوا بالبعد الإحيائي للأصول الإغريقية محاكاة وتنظيراً وأداءً.

وفي فرنسا تأسست المدرسة الكلاسيكية، وقد تولى (بوالو) شرح دور المدرسة الكلاسيكية في كتابه (فن الشعر L'art poetique) ونستخلص من آرائه

الكلاسية الأثني:

- ١- ضرورة الالتزام بقانون الوحدات الثلاث.
 - ٢- إقصاء حوادث العنف والقتل من على خشبة المسرح.
 - ٣- ضرورة الفصل بين الأنواع.
 - ٤- تفضيل الصنعة على العبقرية، والحد من الخيال وإعلاء شأن العقلانية.
 - ٥- الحرص على محاكاة القدماء ككتابة المآسي شعراً، وتصوير المثل الإنسانية العليا في البطولة (عشق، حيانة، فروسية، بخل ...)
 - ٦- التحديد التقديري لعدد أبيات المسرحية حيث تتراوح بين خمسة عشر ألف بيت إلى ثمانية عشر ألف بيت، ولا تقل فصول المسرحية عن خمسة تتوزع عليهم (البداية، العقدة، لحظة التنوير والحل).
- والملاحظ أن جهود بوالو دارت في فلك الإحياء للتقاليد المسرحية القديمة وقد كان "راسين" نموذجاً مثالياً لحرفية تنظيرات (بوالو) لا سيما في مسرحيته الشهيرة (فيدر) وهي ذات موضوع يوناني بحث.
- وكان من الطبيعي أن يتجاوز الأوروبيون مرحلة الإحياء إلى الإبداع المتميز والتطوير الفني لبناء المسرحية... فكانت المدرسة الإبداعية.

ثالثاً: المدرسة الإبداعية:

اشتعلت أوروبا بالحماس للتجديد، في فرنسا كتب علم الكلاسية (كورني) مسرحيته (السيد) وتحقق من بعض قواعد الكلاسيين، وفي أسياتيا كان (لوب دي فيجا)، وفي إنجلترا كان (فطناء الجامعة) ثم شكسبير.. ومعهما

ستفيل التوفف كنموذج للمدرسة الإبداعية.

وتعد مجموعة (فطناء الجامعة ١٥٨٠-١٥٨٥) هي المهدة للتمرد على القواعد الكلاسية للمسرح، وهم مجموعة من المثقفين وكان (مارلو) الأشهر من بين هذه المجموعة بأعماله التي فتقت شرنقة الوحدات الثلاث حيث وقعت أحداث مسرحياته في أعوام عديدة، وتنقل بها في أماكن متباعدة، بل وأجاز العنف والقتل في المسرح وجعل الصراع داخلياً وخارجياً وعنى بالشخصيات الثانوية، فضلاً عن سبقه إلى استخدام الشعر المرسل. وكان نموذجاً لنوذة المدرسة الإبداعية التي تميزت بالأسس الآتية:

- ١- الخلط بين الأنواع المسرحية في عمل واحد.
- ٢- السماح لأعمال العنف في المسرح كالمبارزة عند كورني في (السيد)، وتناول السم عند فيكتور هوجو في (هرناني).
- ٣- تطوير موضوعات المسرح من الموضوعات الكلاسية والتاريخية إلى الموضوعات الحياتية المعاصرة، ولذلك طالبوا المسرحي بالحياد إزاء المواقف والشخصيات. وهذا يعني أن المدرسة الإبداعية حملت معها بذور الواقعية.

ويأتي شكسبير^١ كنموذج رائد للمدرسة الإبداعية، وقد أفاد من الإغريق والجامعيين معاً، ولعل هذا ما يفسر لنا ولوعه بالجمع بين المتناقضات لتحقيق

^١ شكسبير: والد ولهم جون شكسبير ١٥٦٤ وتوفي في يوم عيد ميلاده ٢٣، ٤، ١٦١٦ م ! تعلم في مدرسة (سراشورد) ثم احترف التدريس واشغل بالحجارة مع أبيه، وتزوج بابة مزارع غني وكانت تكوه بثمانتي سنوات... هاجر إلى لندن وعمل ملقناً في المسرح، ثم اشترك في إضاعة صياغة بعض المسرحيات القديمة، فاكسب خبرة، وساعدته موهبته على الاستقلال الإبداعي فكتب مسرحياته الأولى واشترك في تمثيل بعضها... ثم تفرغ للإبداع المسرحي... وحقق ثروة مادية وأدبية كبيرة جداً.

المفارقات المضحكة والسخریات المخرنة إذن فهو أيضاً قد خلط بين الأنواع في عمل واحد.

وكان من الطبيعي ألا يقيد نفسه في إطار فكرة مسرحية واحدة كالعظمة عند (كورني) أو الحب عند (راسين)، وإنما نوع الرجل أفكاره تماماً كما نوع مصادره فأخذ عن الرومان (كليوبترا، روميو وجوليت)، وأخذ عن اسكتلندا (عطيل)، ومن الدنمارك (هاملت)، ومن فرنسا (كما تهواه)... وساعدته ثقافته على التنويع، ثم استعان بالشعر المرسل بالتدريج، واعتمد في أكثر مسرحياته على عقدين واحدة رئيسية والأخرى ثانوية.

وانفتح النص المسرحي على التذهب الفني ولذلك تأثر البناء الفني للمسرحية وظهر الكاتب الترويجي الشهير "إبسن" وأسس الواقعية المسرحية وكان تأثيره كبيراً على المسرحيين المعاصرين له واللاحقين بعده.

وفي النصف الثاني من القرن التاسع عشر تمكنت الواقعية من المسرح، وكان لنشاط الطبقة البرجوازية أثره في هذا التحول، ولم تعد موضوعات النص المسرحي قاصرة على الأرستقراطيين، وإنما انفتحت النص مع تعدد الموضوعات للبرجوازيين.

وكان للواقعية تأثيرها على المسرح، لأنها قربت المسرح من الموضوعات الحياتية. أسقطت المأساة وقصتها، ورححت كفة اللهاسة، ولاسيما أن موضوعات المسرح الواقعي قد عنيت برصد السلوك الظاهري للفرد والجماعة. وتأثير الواقعية بدأت لغة المسرح تتحول تدريجياً من الشعر إلى الشعر

المرسل إلى النثر حتى دنت السيطرة للغة الحياة اليومية على الحوار المسرحي، وبالطبع فهذا يشير إلى الفهم الخاطئ للواقعية، لأنها ليست تسجيلاً للواقع، وإنما هي إعادة صياغة الواقع بمنظور فني يمثل واقع الحياة بمعنى تمثيلاً يعتمد على زاوية الاختيار والمحاكاة وليس على النقل التسجيلي لها.

وشهد القرن التاسع عشر (الميلودراما Melodrama) التي عيّنت بالدراما الشعبية، وساعدت البرجوازية على انتشار الميلودراما التي دارت أنماطها عادة حول أربع شخصيات رئيسية: (الشاب السوداوي المزاج أو المحب الشجاع، الفتاة أو المرأة الطاهرة المظلومة، شخصية الخائن، شخصية الوصولي) بالإضافة إلى الشخصيات الثانوية.

لكن الميلودراما قد حلت من العمق الفكري وإن كان لها فضل إعادة عتصر الموسيقى^٢ إلى المسرح، وكان "إيسن" قد عنى بهذا في مسرحه.

ثم شهد العصر الحديث فلهور (المسرح الملحمي) على يد الألماني (بريشت) ١٨٩٨ - ١٩٥٦، وكان الأكثر توغلاً في الواقع الاجتماعي بسبب اشتراكية (بريشت)، وجاءت مسرحياته الملحمية مجرد مناظر ولوحات وليست تجربة قائمة على حكاية وكان التسلسل المسرحي يعتمد على بؤرة فكرية تتخلق حولها أحداث الواقع الاجتماعي.

^١ الميلودراما Melodrama مصطلح يوناني الأصل لأن كلمة (ميلوس) تعني الغناء، ويقال إن المصطلح اقتبس من السينماتوغرافات، لكن المصطلح المسرحي هنا تجاوز النشأة التاريخية والمعجمية، وارتبط بمفهوم الدراما الشعبية.

^٢ تغلب (الإغريق) على الاستراحة بين القبول بالكورس، أما (شكسبير) فنحايل على المشاهد، وزج بمصطلحين ثانويين لإراحة المشاهدين الأساسيين، وحديثاً تستمر الاستراحة لتغير خلفيات المشاهد أو لإعلان حدوث أشياء قبل بدء الفصل التالي.

وفي المسرح التعبيري كثرت القضايا الفردية في جو مشحون بالأحلام والأشباح ثم كان (سينسر وبودلير ومالارميه) أشبه بمتصوفة يبتعدون عن الموضوعات الشعبية والسياسية، وأخفقت السريالية في المسرح فلم تنجح كما نجت في الشعر الغنائي والرسم.

وفي القرن العشرين تقلب فن المسرح بين التيارات والنزعات التجريبية والفلسفية فتحرك بين (الوجدانية، العبثية واللامعقول، التجريبية، الرمزية، الطبيعية...). ومع كل هذه التيارات القديمة والحديثة، فهناك عناصر بنائية أساسية للنص المسرحي (الشخصية، الحوار، الحدث والموقف الدرامي، الصراع المسرحي) وهي عناصر سنتناولها متفرقة لكنها مجتمعة تمثل النص المسرحي الذي لا غنى له عن وحدة هذه العناصر، وهي وحدة قديمة جديدة منذ أن نادى بها أرسطو قديماً.. وحديثاً يكرر النقاد بأن النص المسرحي كُـلٌّ واحد تدوب فيه هذه العناصر البنائية حسب متطلبات الحرية المسرحية وتوجهاتها الفنية والموضوعية.

١ - الشخصية :

قال الكلاسيون إن المسرحية التي تتولد من شخصية أقوى من المسرحية التي تتولد من المواقف والظروف، وهذا بداية يظهر الدور الأساسي للشخصية في البناء المسرحي. ومرت الشخصية المسرحية عبر التطور المسرحي بأطوار فنية متباعدة، فالكتاب في المسرح اليوناني منح شخصياته نشاطاً إنسانياً بالقدر الذي سمحت به الآلهة^(١)، لكن سلطة الآلهة على الشخصية الإنسانية تمأهت بعد أن

^(١) في العقيدة الوثنية اليونانية القديمة لم تكن الآلهة أزلية، والقانون الكوني العام هو الأربلي وهو التحكم الأكبر (Anank'e Dik'e) ومن ثم كانت الأرض والسموات خضعن لأقدم من الآلهة التي شُـدَّت على نمشة

تقلص دور الألة في النص المسرحي، وإن احتفظ الاغريقيون بوقوع الشخصية تحت سطوة القدر في مآسيهم المسرحية، وكان ذلك أحد أسباب طمس الملامح الذاتية والفروق المميزة للشخصيات لاسيما عندما استخدموا الشخصية النموذج ذات الوجه الأحادي (غير دائم أو شر مستمر...).

وفي تطور لاحق لاستخدام الشخصية المسرحية تنازل المسرحيون عن الشخصية النموذج، وتنازلوا أيضاً عن احتكار الطبقة الأرستقراطية للبطولة لاسيما مع نسائم الواقعية، ومن هنا استخدم المسرحيون الشخصية الإنسانية بضعفها الإنساني وما تحمله من متناقضات، ولعل هذا قد فتح المجالات العديدة لتنوع الموضوعات المسرحية وارتباطها بالحياة ومشكلاتها.

والدور الأساس للمؤلف المسرحي هو مدى نجاحه في إقناعنا بشخصه المسرحية، وذلك إذا منحها قوة الحضور والعيشة في ذاكرة المشاهد، أو خلقها في المدى التخيلي للفرأى - في حالة قراءة النص المسرحي - ولكي ينجح المؤلف في إحياء شخصه لتصبح بحق (القوى المسرحية) فلا بد أن تكتسب الشخصية المسرحية ثلاثة أبعاد (جسدي، اجتماعي، نفسي) مبهورة باسم يميز الشخصية ويتناسب مع الدور الذي تقوم به تناسباً مطابقاً أو عكسياً، فالتطابق بين معنى الاسم والدور الذي تلعبه الشخصية يولد قناعة واقعية بالجليلة الفنية، ولو كان التناسب عكسياً فيهدف تسجيل المفارقة والسخرية أو الإضحاك.

- البعد الجسدي : ويتوقف تحققه هنا على حسن اختيار الممثل المناسب، لأن المسرحي يختلف عن الروائي الذي يرسم بوصفه البعد الجسدي للشخصية أما هنا فيكتفي المسرحي بالإشارة إلى

اللامع العامة كتحديد الجنس والصفات والعيوب... وعلى
الممثل أن يتم تصوراتنا للبعد الجسدي بصوته وطريقة إلقاءه
وحركاته التي ينبغي أن تتفق مع الصفات والمهام التي تقوم بها
الشخصية فجمال (كليوبترا) كان هو عامل الجسم في الصراع
المسرحي لكل من تناول هذه الشخصية كشكسبير أو أحمد
شوقي...

- البعد الاجتماعي : والمقصود تحديد الطبقة التي تنتمي إليها الشخصية وتحديد
جنسيتها وديانتها وحالتها المادية وحياتها الأسرية،
وعلاقات الشخصية الاجتماعية.

- البعد النفسي : وأصبح مهماً مع التخصص المسرحية الحديثة، وبعد أن وجد
الصراع الداخلي والتولوج مكانه في النص المسرحي، ومن ثم
إظهاره لا بد من التركيز على إبراز السلوك العام والرغبات
والآمال وطريقة التفكير وتقدير الاتفعال والمزاج والعقد النفسية
-إن وجدت- وأثر الوراثة على سلوك الشخصية ونلاحظ هذا
عند الحكيم في مسرحياته لاسيما في مسرحية (السلطان الخائف).

ونسجل على هذه الأبعاد الآتي:

١- هذه الأبعاد لا يظهرها المسرحي دفعة واحدة بالوصف ك بعض الروائيين وإنما
تظهر الأبعاد من خلال الحوار عبر مواقف عديدة بحيث تظهر هذه الأبعاد
بالتدرج، ويترك للقارئ أو المشاهد استنتاجها من خلال فعل وحركة
الشخصية عبر مشاركتها في الأحداث المسرحية.

٢- هذه الأبعاد تقديرية، ويفيد منها المؤلف بالقدر الذي يناسب تحريره المسرحية.

٣- من خلال ملامح التميز للشخصية ينبغي أن تحمل قدرًا من العموم حتى لا تفقد الشخصية صلتها بالعالم الخارجي.

٤- لا بد أن يحرص المسرحي على تنوع الشخصيات؛ لأن هذا سيساعد على ثراء المسرحية.

٥- لا بد من تحقيق (التكافؤ المنطقي) - بتعبير أرسطو- للتمييز لا للتسطيح بحيث تتفق ملامح الشخصية مع الدور الذي تؤديه.

ولأن الشخصية ترتبط عضوياً ومباشراً بالصراع المسرحي، لذلك رأينا الرغبة النظرية القديمة تعنى بتحديد عدد الممثلين والذي بدأ باثنين ثم ثلاثة عند الإغريق، ورأينا في (الميلودراما) يتون بأربع شخصيات أساسية، ثم شاع تواجد ست شخصيات تمثل ما يسمى بـ (القوى المسرحية) وهي:

١- قوة البطل ٢- قوة الخصم المعارض للبطل ٣- قوة الاثنين معاً تمثل الخطر المرهوب أو المرغوب ٤- الشخصية التي يدافع عنها البطل ٥- ممثل الحكم أو القانون وقدرته ٦- أعوان الحاكم أو الملك.

وهذه القوى المسرحية التقليدية أصبحت نسبية التواجد لاسيما مع المسرح الحديث والمسرح التجريبي الذي قد يعتمد على شخصية واحدة فقط، أو تلك المسرحيات التي لا تحدد بطلاً بعينه لاسيما عندما تتخلق شخصيات المسرحية المثالية حول بؤرة فكرية يعينها.

ولذلك تحركت أيضاً التقسيمات الأساسية التقليدية (الشخصية الرئيسية-أو البطل) و(الشخصية الثانوية) بدءاً من توجهات المسرح الواقعية وحتى المسرح التحريبي. وكانت شخصية البطل محورية تتمحور الأحداث وتتصل بها وهي المشاركة في أكبر قدر من الأحداث، وغالباً ما يتعلق بها الصراع المسرحي.. ثم كانت الشخصيات الثانوية الأقل ظهوراً في الأحداث وغالباً ما تستخدم لإلقاء مزيد من الضوء على شخصية البطل، وإن كانت هناك بعض الشخصيات الثانوية المؤثرة في المسار المسرحي لاسيما إن كانت تتعامل مع بطل مسطح أو ضعيف الشخصية، والشخصية المسطحة هي الأحادية الوجه حيث تلتزم بما تظهر عليه في أول المسرحية ولا تتغير على الرغم من مشاركتها وتأثيرها بالأحداث، ومن ثم فهي الشخصية الغير قابلة للتغير.

ولأن المسرحية صورة مصغرة للعالم الأكبر، لذلك فبالحدث المسرحي يتحقق في صورة مغامرة جماعية تحتاج للأشواط المختلفة من الشخصيات... وجميع الشخصيات تعمل معاً في فريق واحد، لأنه لا حياة مسرحية ما لم تتفاعل وتتكامل شخصيات العمل المسرحي.

٢- الحوار المسرحي:

يمتاز الحوار المسرحي أهميته من أنه يمثل فعل الاتصال المباشر بين المسرحية والجمهور، إذن فهو أداة المؤلف المسرحي الأساسية، ومن هنا تتبع صعوبته، لأن التجسيم والتصوير والتحليل أمور يحتاجها المسرحي كما يحتاج الروائي، أما الروائي فاستعانت به بالسرد وتقنياته تمكنه من التحليل والتجسيم والوصف، بينما تبدو للهمة صعبة مع المؤلف المسرحي الذي لا يملك إلا الحوار

وعليه أن يحلل ويجسد ويصور، ثم إن الحوار عنصر فني غير مستقل لأنه تابع للحدث، ومتعلق بطبيعة الشخصية والموقف المسرحي بصورة مطلقة.

وتتبع الصعوبة الحوارية الأخرى من أن الجملة الحوارية تكسب للإلقاء والاستماع لا للقراءة، ولذلك تحددت سمات الجملة الحوارية تبعاً لشعاع الإلقاء الشفوي ومتطلباته من حيث الطول والقصر، وطريقة النطق والإلقاء، ويبقى للحركة التمثيلية دورها الفعال على الجملة الحوارية أثناء الإلقاء.

ولأن الحوار يبرز دور الشخصية، ويجسد الفكرة المسرحية لذلك ينبغي أن يكون الحوار مناسباً ومتناسباً مع الشخصية، ليعبر عن مستواها الثقافي أو المهني والاجتماعي أصديق تعبير، ولكي يكون الحوار المسرحي فعالاً وناجحاً فيراعى فيه جملة من الأمور نوجزها في الآتي:

١- الابتعاد عن النزعة الخطائية والوعظية المباشرة كنسلك التي ترددت في المسرحيات الكلاسيكية ومسرحيات العصور الوسطى (كمسرحية المعجزات والمسرحية الطقسية ومسرحية الأسرار) وهي مسرحيات نشأت في أحضان الكنيسة وكان حوارها ضعيفاً.

٢- ينبغي أن يكون الحوار بين الممثلين، لأن خروج الممثل بالحوار إلى الجمهور يعني أنه سيلجأ إلى التعبير المباشر أو الوعظي وهو غير مفضل في المسرح التقليدي، وإن كان هدفاً الآن للمسرح التجريبي بشروطه....

٣- يجب أن يكون الحوار قصيراً حتى يكون فعالاً يساعد على تصعيد الحدث المسرحي ويساعد على جذب الجمهور ويقتل الروح الغنائية التي قد تؤدي

إلى الاستطراد والضعف...، ولذلك كان أبرز العيوب التي اتفق عليها النقاد في مسرحيات أحمد شوقي أنه أطال الحوار فانقلبت الحوارية إلى غنائية أضعفت الحدث المسرحي وأثرت على مستوى الصراع.

٤ - يفضل أن يكون الحوار طبيعياً غير مفتعل وذلك بملائمته الصياغية والفكرية مع طبيعة الشخصية المتحاور.

كان الحوار خارجياً في المسرحيات الكلاسيكية، إلا أنه مع التطور المسرحي - لا سيما بعد اكتشافات فرويد ودراسات يونج في علم السلوك - قد استعان المؤلفون بالبعد النفسي، ولذلك قفز الحوار الداخلي (المونولوج) إلى عتبة المسرح وفرض نفسه لتحسيد البعد النفسي للشخصية بشكل مباشر ومن ثم أوجد المسرحيون حيلة (الحديث الجانبي) وذلك بأن ينتحى الممثل جانباً ويتوجه إلى الجمهور وكأنه يفكر بصوت مرتفع ليستمع الجمهور، ويُفترض أن محاوره لا يسمعه في هذه الحالة، وبدأ الحوار الداخلي مع الرومانتيكيين وتطور بشكل جيد في محاولات المسرح التجريبي الحديثة.

ولغة الحوار المسرحي شهدت تطورات جذرية، وبدأت شعراً منذ الإغريق وحتى القرن الثامن عندما استخدم الجامعيون ثم شكسبير الشعر المرسل، ولما ظهرت الواقعية في المسرح تسرب النثر وانتشر وتمكن وانحسر الشعر في المسرح، بل وأصبحت لغة الحياة اليومية هي نفسها لغة الحوار المسرحي بدعوى الواقعية!

ولقد وجدت قضية اللغة الحوارية صدى في لغتنا العربية للانقسام الحاد بين العامية والقصوى، ولما فهمت الواقعية عندنا فهماً خاطئاً امتلأ الحوار

المسرحي بثرثرة العامية الأمر الذي ترتب عليه ضعف تركيز الموقف المسرحي واشتد الحوار التقليدي بين أنصار العامية وأنصار الفصحى، وخرج علينا توفيق الحكيم بما أسماه «اللغة الثالثة»، وكأنها الوسيط بين العامية والفصحى، وكانت محاولة غير موفقة لأنها تنطلق بالعامية ولم ترفع من قدرها، وقللت من الفصحى ولم تقدحها.

والحقيقة أن الواقعية قد فهمت فهماً خاطئاً، لأن الواقعية ليست عملاً تسجيلياً للحوادث اليومية باللغة العامية على أساس أنها اللغة الواقعية، لأن اللغة الواقعية يقصد بها تمثيل واقع الحياة بعمق قد تعجز عنه اللغة العامية في كثير من المواقف، والمفترض أن الكاتب المسرحي لا يستنطق لسان المقال بل لسان الحال، لأن جميع الشخصيات يمكن أن تتحدث الفصحى بدرجاتها، وكل حسب حذمه الثقافي والمعرفي ووضع الاجتماعي، وإعادة صياغة الواقع من منظور فني بأحاسيس ومشاعر وبلغة حية وقادرة على البعد الفكري والتحليلي فهذا يعني مصداقية الأداء المقصود من الاتجاه الواقعي.

واعتقد أنه ليس في صالح الإبداع بصفة عامة أن نضع العامية في مقابل الفصحى، لأن لكل لغة جمهورها.. ومنذ القدم عاش الأدب الفصيح بجوار الأدب الشعبي، ولعل هذا ما ميز الأدب العربي عن الآداب الأوروبية التي جاءت على آدابها الشعبية بسبب التقسيم الإغريقي القديم للأدب الكلاسيكي تمييزاً له عن الأدب الشعبي الذي لم يعتنوا به.

٣- الحدث المسرحي :

كان الحوار على أهميته البالغة وسيلة فنية للأداء، أما الحدث المسرحي فهو العمود الفقري للبناء المسرحي، ومن ثم فمتابعة تطور الحدث المسرحي يعد

رصداً حقيقياً لتطور البناء المسرحي بصفة عامة، لأن المقصود بالحدث مجموعة أفعال تتصل بفكرة واحدة أو بموضوع واحد، وتقوم الشخصيات بمهمة تنفيذ الأحداث. وبمجموع الأحداث يعني أننا أمام حكاية أطرت بزمان وحُدِدت بمكان. ولقد اهتم أرسطو بالتنظير للحدث المسرحي بخاصة، ولعل أهم وأفضل ما ذكره هنا المطلوبة بوحدة الحدث الأمر الذي ترتب عليه وجود حدث مسرحي مترايط وناجح، ولما قال أرسطو بوحدة الزمان زاد الحدث تركيزاً ومن ثم نجاحاً.

ولما قام الرومانتيكيون بثورتهم على قانون الوحدات الثلاث تحرروا من وحدتي الزمان والمكان ولكنهم أبقوا على وحدة الحدث لأنه أساس النجاح لأي عمل مسرحي. وكان من الطبيعي أن يتأثر الحدث المسرحي بالتحرر من وحدتي الزمان والمكان، لكن التأثير كان سلبياً إذ أن بعض المسرحيين استثمر الانفتاح الزمني وتحرره فأسرف في الامتداد الزمني للحدث المسرحي فأضعف تماسكه، ولذلك أجمع النقاد على أن هذه النغرة قد وقع فيها شكسبير نفسه، ففي مسرحيته (انطونيو و كليوباترا) -مثلاً- مدّد الزمن إلى عشرين عاماً.

وهذا الامتداد الزمني قد أدى إلى المبالغة في التعددية الحديثة، ومن ثم تعددت العقد فالحلول... وهو سبب كاف لتشتيت وحدة الحدث المسرحي، وإضعاف البناء الفني لأن التعددية أضعفت القضية الأساسية. ولذلك انتبه "إيسن" النرويجي إلى هذا الأمر فكان يُعنى بتكثيف الحدث عن طريق الاقتصاد في الامتداد الزمني الذي وصل إلى حدود يوم واحد فقط في مسرحياته.

وفي مسرحنا العربي شعره ونثره وقع أحمد شوقي فيما وقع فيه شكسبير لاسيما عندما تعمد أحمد شوقي التعددية للحدث ومن ثم تعددية الحلول، ففي

مسرحية (مصرع كليوباترا) حدثان: حب كليوباترا لأنطونيوس ثم حب حابس طيلانة. وفي مسرحية (علي بك الكبير) حدثان أيضاً هما: غدر (محمد أبو الذهب) بسيدته ثم ولوع (مراد بآمال) ثم اكتشافه أنه أخ لها. وفي مسرحيته الثثرية (أميرة الأندلس) تتعدد الحلول تبعاً لتعدد الحدث، فصور انهيار دولة المعتمد ابن عباد في أشبيلية، وسجن الملك الشاعر وأسرته عند يوسف بن تاشفين -زعيم المرابطون- أما النهاية الأخرى فهي زواج حسون ببثينة ابنة الملك المنكوب.

وقد تطور الحدث المسرحي عبر الانتماءات المذهبية :

في المسرح الكلاسي كانت وحدة الحدث مع وحدتي الزمان والمكان، وقانون الوحدات الثلاث قد جاء استثماراً للإمكانات المسرحية من ناحية، وتابعاً لفلسفة جمالية أعلنت من شأن العقل إعلاء توازي مع التقسيم الطبقي الحاد آنذاك. وكانت جل الأحداث المسرحية من نصيب الطبقة الأرستقراطية التي رأت أن الذوق نتاج العقل الأمر الذي انعكس بشكل حاد على الحدث المسرحي الذي أطر بالعلو والمعلول وتعلق بالسببية الحديثة التي سعت لنصرة الخير على الشر أو انتصار الواجب على العاطفة.

أما عند الرومانتيكيين فلقد تأثر الحدث المسرحي بثورتهم على قانون الوحدات الثلاث، فتأثر الحدث بالانفتاح الزماني بخاصة -كما أشرنا- تأثراً سلبياً في بعض المسرحيات التي أسرفت في الطول الزمني.

وكان لتطورات (فيكتور هوجو) أثرها على المبدعين المسرحيين، وبصفة عامة كان للرومانتيكيين الفضل في انتقال موضوع الحدث المسرحي من المجال

الأرستقراطي المحدود إلى المجال البيئي المنفتح على الطبقة البرجوازية بموضوعاتها ومشكلاتها، فكان التنوع الثمر، وكان للرومانيكيين أثرهم الإيجابي الآخر وهو التفات الكتاب إلى العناية بالحدث الداخلي مع الحدث الخارجي.

ثم جاءت الواقعية لتعلن عن عقوبة الاختيار لموضوع الحدث وشخصياته ومن ثم تناسى الواقعيون الشخصيات النموذجية ذات البعد الواحد، وتحققوا من المشاعر الرومانسية الحاملة بالقدر نفسه الذي انغمسوا فيه داخل الواقع بكل سلبياته وإيجابياته... ووجد النثر طريقة إلى الحوار المسرحي بشكل إحلائي قد أقصى الشعر... وقلص وجوده في الحوار المسرحي.

وعند الرمزيين نجد الكاتب يعني بتقديم حدث ظاهري ليشير من خلاله إلى بعد رمزي، ومن ثم جاء الحدث المسرحي عاماً غير خاص، ليتسع للتأويل والتفسير. وكان للمسرح الرمزي رد فعل على الواقعية والطبيعية.

ويعد توفيق الحكيم أول من لجأ إلى البعد الرمزي والتكوين التجريدي من طوره الإبداعي الأول الذي اعتمد فيه على الكد الذهني في مسرحياته (أهل الكهف، شهرزاد، بحماليون...)، ففي (شهرزاد) يرمز الحكيم بشهریار للعقل، ويرمز بشهرزاد إلى المعرفة في توظيف تراثي ناجح. وفي (أهل الكهف) توظيف تراثي آخر يتمثل في الرمز لقضية الإنسان والزمن القدری والصراع بينهما، وقد عبّر الحكيم عن البعد التجريدي الرامز في تلك المجموعة المسرحية الأولى عندما قال في مقدمة بحماليون: "أقيم اليوم مسرحي داخل الذهن، وأجعل الممثلين أفكاراً تتحرك في المطلق من المعاني مرتدية أثواب الرموز".

وفي المسرح الملحمي في مطلع القرن العشرين يطالعنا الألماني (برتولد بريشت) بمفثور خاص عن الحدث المسرحي عندما قال: إن مسرحياته الملحمية لا تعتمد على الحدث قدر اعتمادها على منظر من مناظر العالم، ومن ثم فكان المسرحية ليست تجربة إبداعية بالمعنى الدقيق، لأن هذا المنظر المقتبس يعتمد على فكرة عامة كنقطة ارتكاز تلتف على محيطها مناظر أو مشاهد تكشف لنا قاع المجتمع وأغواره، ومن ثم فمصدر التماسك والتسلسل هنا هي البؤرة الفكرية ومن ثم فالحكاية بتسلسلها لم تعد صاحبة البؤرة المركزية في البناء المسرحي هنا.

وبناء على هذا التطور للحدث المسرحي كان تطور المتلقي نفسه أيضاً، فالمشاهد المسرحي عند الإغريق كان يذهب إلى المسرح ليرى كيف تنتهي حياة البطل بحاساة، ولكن جمهور القرون الوسطى في أوروبا قد ذهبوا لمعرفة الأسباب التي أدت إلى الحاساة، أما الجمهور مع المسرحية الرمزية فيفهم العلية لكي يبحث عن التأويل المناسب لفهم الرمز.

إنه تطور في التلقي يتوازي -نسبياً- مع التطور الإبداعي لفهوم الحدث المسرحي عبر تخطيه الذي يعكس بالتبعية تطور الذوق البشري ومراحل التطور الحضاري. وهو تطور يذكرنا بالمتلقي لفن القصة الذي كان يسأل (ماذا حدث بعد ذلك؟) ولما تطور اختلف السؤال: (لماذا حدث...؟) فهذا تطور من التلقي السلبي إلى التطور الإيجابي، ولذلك عُني المسرح التحريبي باستثمار المشاهد الإيجابي ليصبح مشاركاً في الحدث المسرحي بدلاً من اكتفائه بالمشاهدة..

ولم يتوقف فن المسرح وتطور الحدث المسرحي عند حدود الرمزية فقد تجاوزها إلى السيرالية.. لكن السيرالية فشلت مسرحياً على الرغم من نجاحها في

الشعر الغنائي... وبدأ المسرح المعاصر يعنى في بناء الحدث وتركيبه يوعى الفرد وهو أمر قُرب بين المذاهب، وفتح مجال التجريب في المسرح المعاصر...

٤- الفكرة والصراع المسرحي:

القناعة بفكرة ما من أبرز دوافع التأليف المسرحي، لكن القناعة بالفكرة لا تكفي للتأثير ومن ثم في بلورة الفكرة من خلال صراع مسرحي قوي هو الأكثر تأثيراً وتوصيلاً. إذن كيف يكون الصراع المسرحي قوياً؟.

بداية سنلاحظ أن قوة الصراع المسرحي تستمد قوامها من التباعد بين موقفين أو فكرتين مجردتين أو بين قوتين، وكلما كانت القوتان المتصارعتان أكثر تقارباً كلما كان الصراع قوياً فلو أن قوة البشر توازت مع قوة الخير، فسيقوى الصراع ويمتد أما لو حدث أن قويت إحدى القوتين المتصارعتين وضعفت الأخرى فسيضعف الصراع المسرحي بالتبعية. وفي كل فالفكرة هي التي تنبت الصراع المسرحي.

وتناول الصراع المسرحي قد مرّ بمراحل مختلفة تبعاً لتطور الفن المسرحي نفسه، فقديماً عند أرسطو كان إظهار الفكرة المسرحية يتوقف على أمرين:

١- العناية بترتيب الأحداث من خلال (البرهنة، التنفيذ، إثارة الانتعالات).

٢- تنفيذ الحدث بشخصيات تربطهم قرابة... حتى تتولد عنف إثارة الشفقة والرحمة على البطل عبر صراع حاد يبرز الفكرة المقصودة.

وكان الصراع الكلاسيكي يفضل الاعتماد على الخير الديني ممثلاً في الصراع بين الإنسان والآلهة ثم بين الإنسان والقدر لما تخفف المسرحيون من حجم الآلهة في مسرحياتهم، وتأتي رائعة (سوفوكليس) وهي مسرحية (أوديب) لتمثل هذا النوع من الصراع القائم على الخير الديني أو الخير الميتافيزيقي حيث نغذ بين الابن (أوديب) وأبيه وأمه، فالأب يعرف النبوءة، ويعد ابنه ليبتليها... ولكن الابن يعود بقوة القدر لتحقيق النبوءة فيقتل أباه ويتزوج أمه... ثم يعاقب نفسه، وكانت علاقة القرابة -التي أشار إليها أرسطو- هي التي زادت من حدة الإشقاق والخوف في المأساة.

ولما عنى الكلاسيون بالصراع بين إرادتين إنسانيتين بعدما تخففوا من دور الآلهة في الصراع أصبح المفضل بين الواجب والعاطفة أو بين الخير والشر، وكان ينتهي دائماً بنصرة الخير على الشر ونصرة الواجب على العاطفة إعلاء وتنفيذاً للفلسفة الجمالية القائمة على العقلانية الخالصة.

وقد امتد هذا الصراع الكلاسيكي إلى المسرحيات العالمية جميعها، وفي مسرحنا العربي نجد أحمد شوقي قد اعتمد على صراع الواجب والعاطفة بشكل أساسي كما في مسرحيته (مجنون ليلى) و(عنترة) وحتى في (مصرع كليوباترا) - على نحو ما -... حيث كان الواجب هو سلطان العادات والتقاليد العربية في (مجنون ليلى، عنترة) بينما كان الواجب (حب الوطن) في (كليوباترا) وكانت العاطفة هي الحب في هذه المسرحيات التي عذلت العاطفة وأعلنت من شأن الواجب لتعلن عن المد الكلاسيكي في الصراع المسرحي عند أحمد شوقي.

وفي أواخر القرن الثامن عشر دعا (ديسدرو) في أوروبا إلى المسرحية

البرجوازية إلا أن التنفيذ المكثف كان مع ظهور الرومانتيكيين عندما امتد ثورتهم إلى موضوع المسرحية الذي عنى بأمور الطبقة البرجوازية عناية خاصة دعمها فيما بعد الاتجاه الواقعي، وكانت الواقعية قد احتضنت البعد الاجتماعي ومثل البناء الأساسي للفكرة المسرحية، ومن ثم كان التركيز على الصراع بين الأفراد والجماعات ومن ثم رأينا المواجهة بين الفلاحين والإقطاع أو بين الوطنيين والاحتلال وتولدت أفكار (العدالة الاجتماعية، الحرية، المساواة...).

وامتاز الصراع هنا بالروح الجمعية، ولذلك كان للفكرة المسرحية أثرها البالغ في المجتمع، واستثمر المسرحيون هذه الميزة لإبراز السبب والعيوب الاجتماعية والسياسية تماماً كما نجد ذلك عند كتاب المسرح العربي في الستينيات وإن كان بعضهم قد استتر مع التوظيف التراثي مثلما جاء عند صلاح عبيد الصبور، أو قوة الجسم التاريخي التي تفرض المشابهة والقياس كمحاولات أحمد شوقي في (قمبيز، مصرع كليوباترا، أميرة الأندلس...)، وترددت مثل هذه المحاولات عند أباطلة والحكيم وشوقي خيس وأنس داود... وغيرهم.

ثم رأينا الصراع المسرحي يتوجه توجهاً آخر عند (سارتر) حيث ترتفع الفكرة ارتفاعاً تجريدياً على حساب الموقف الدرامي، ومن ثم قلت حدة الصراع وحميت هذه المحاولات المسرحية باسم (مسرحية الأفكار) بينما نجد (سارتر) نفسه لم يسمها مسرحية وإنما أطلق عليها اسم (لوحات أو مناظر).

وتأتي بعض مسرحيات توفيق الحكيم مثل (يا طالع الشجرة...) أقرب إلى هذه المحاولات التجريدية والعشبية وفيها يضعف الموقف الدرامي والصراع لأن المؤلف يستبدل الصراع الخارجي بالصراع الداخلي المجرد من عمق الشخصية

ليتنااسب مع الفكرة التحريدية للمسرحية.

ويأتي (بريشت) الألماني ليعترف بأن مسرحه مبني على الفكرة لا على الشعور وإن كان د. غنيمي هلال يرى أن مسرحه قد بني على الفكرة والشعور معاً وهو سر نجاح مسرحه. وفي المسرح المعاصر لم نجد فكرة واحدة تولد صراعاً وإنما نجد صراعاً متوعاً لفكر متحرك (من ثبات إلى ثبات، من نفي إلى ثبات) وعني المسرح المعاصر بالبعد السلوكي والتحليل النفسي لشخصه، ولذلك وجدنا مسرح الموقف الذي نشأ من صراع شبكته القوى الخارجية على الشخصية المسرحية ومن ثم يعني المؤلف هنا بالرصد الداخلي لعمق الشخصية على أن يمثل ذلك خطأ صاعداً لا امتداداً رأسي يطور الحدث المسرحي، مما يسمى (الصراع الصاعد) في مقابل (الصراع الراكد) الذي يمتد أفقياً.

والنطور الذي يشهده البناء المسرحي ورغبة التجديد جعلت البناء والفن المسرحي مفتوحاً للتجريب.

المسرح العربي

جذور المسرح العربي:

يرجع العرب في فن الشعر الغنائي على حساب فنون أخرى كادت تختفي من تاريخنا الأدبي كالسرح، ولولا فضل من جذور شعبية بسيطة تنشرت هنا وهناك في منطقتنا العربية لبدأنا الحديث عن المسرح العربي في العصر الحديث الذي شهد الإرهاصات والميلاد والريادة.

إذن فن المسرح بمفهومه الفني وبمناصره البنائية احتفى من تراثنا العربي، ولم يتحمس العرب لترجمة المسرح الإغريقي... واكتفى العرب بمجذور ضعيفة تمددت في تراثنا الشعبي لتزوي الحاجات الطائفة من رغبة السخرية والضحك أو تجسيم مواقف الإعزاز والمسيرات الرسمية لبعض الحكام.

ويطالعنا الجاحظ برغبة التقليد التي كانت سائدة في العصر العباسي، فوصف لنا الحكاين بقوله: "إننا نجد الحاكبة من الناس يحكي ألفاظ سكان اليمن مع غناراج كلامهم، لا يفاد من ذلك شيئاً. وكذلك تكون حكاية للخراساني والأهوازي والزنجي والسندي والأبشيشي... حتى نجد أنه أطلع منهم... ونجد يحكي الأعمى بصور يشتهها لوجهه وعينه.. فكأنه قد جمع جميع طرف حركات العميان في أعمى واحد..."، وكانوا يتجاوزون تقليد النماذج الإنسانية إلى تقليد الحيوانات كتقليدهم لأصوات الكلاب والحمير.. وقيل إن الحمير كانت

تسمع نهيق: أبو دبوحة* فزرد عليه، مثله. 1.

ويسجل لنا ابن خلدون ملمحاً آخر يتمثل هذه المرة في (الرقص التعبيري) حيث يذكر أن الرقص في العصر العباسي أرقى من مجرد الإثارة الحسية أو دغدغة الحواس ومن ذلك "رقصة تركب فيها الرافصات جيولاً مسرحة من الخشب... ويحاكين فيها ركوب الخيل، ويقمن بالكرك والقر وكأنهن في حارب حقيقية..."، كما ذكرنا ابن خلدون يرقصة التحطيط في صعيد مصر وهي رقصة تعبيرية يشارك في تنفيذها الرجال لإبراز مهارة وشجاعة تمثيلية.

أما المسعودي، في "مروج الذهب" فحدثنا عن صلة الرقص بالغناء بالموسيقى... وما كانت ترتفع به الخناجر من إنشاد شعري، وتنوعت الرقصات التعبيرية وتمايزت بأسماء اتخذت من محور الشعر مسمياتها مثل (المزج، الرمل، الخفيف...).

ومن ناحية أخرى كانت هناك مشاهد تقليدية اعتاد الناس على تكرارها، مثلما كان في موكب بعض خلفاء بني العباس كالرشيد والمأمون والواثق... فكان الرشيد إذا خرج لصلاة الجمعة تحرك في مشهد مسرحي منظم يعبر عن الفخامة والقوة والأهمية، فيخرج الموكب وتتقدمه فرقة من المشاة تحمل الرايات خفاقة، ثم تتقدمهم فرقة الموسيقى بزيها المميز وأنغامها الشجية، ثم يظهر رجال أشداء متكيين أقواسهم، شاهرين سيوفهم ويسبرون خلف الفرقة الموسيقية، ثم يظهر بعدهم الوزراء والأمراء وأرباب الدولة ويتوج هذا المشهد بظهور الخليفة وهو يرتدي حليساته الأسود، ومحتطياً جواده ويتبعه الحرس في مشهد مسرحي متحرك.

ويذكر (ابن إياس) مثل هذه المشاهد الرسمية كموكب السلطان الغوري وكوصف القرينزي لاحتفالات (عيد النوروز).

ويذكر "الدسوقي" أن الشيعة في مصر كانوا يمثلون مشهداً مسرحياً متكاملًا في ذكرى (مقتل الحسين) حيث تتحرك مسيرة حتى تصل إلى ساحة ضربت فيها الحياض السود... يكثر البكاء والتحيب "... ويطوف رجل على الناس بقطعة قطن يلتقط دموعهم... ثم يقطرها في زحاجة... وينتهي المشهد بحرق أعشاش في جوانب الساحة، وهذه الأعشاش ترمز إلى كربلاء... ويظهر قبر الحسين مجلدًا بالسواد".

ولرجال الكلدانية مغامراتهم الخاصة، وأديهم الخاص المعبر عنهم، وقد أفاض الجاحظ في ذكر أخبارهم... ثم جاء يدع الزمان واستثمر مواقف رجال الكلدانية في مقاماته، ثم جاء شاعر موهوب وهو (محمد جمال الدين) المعروف بابن دنيال الكحال ٧١٠ هـ واستثمر هذه المواقف وخلّصها من الصياغة البديعية وأعدّها في شكل مشاهد يعرضها بـ (خيال الظل) وتفهم ذلك من رسالة بعث بها إلى صديق له اسمه (علي بن مولاها) .. يوضح فيها طريقة تنفيذه لهذه المشاهد بخيال الظل وشرح له الطريقة... ومنها قوله: "هيه الشخصوس وربها وأجلي ستارة المسرح بالشمع... ثم اعرض عملك على الجمهور وقد أعددت نفسك ليتقبل عملك بما تبه من روح الانتماء إلى العرض، وتجعله يشعر بأنه في حلوة معك... فإذا فعلت ذلك ستجد العرض الظلي وقد استوى أمامك يدع المثال يفوق بالحقيقة المنبعتة من واقع التحسيد ما كنت قد تخيلته قبل التنفيذ."

ونلاحظ في هذا النص حرص الرجل على التهيئة النفسية للمشاهد حتى

يعيش معه أبعاد العرض الظلي.. ويبدو أن تواضع الوسيلة يكون بهذا القدر من الإيهام ليعيش مع المشاهد في شبه توحيد أثناء عرض (خيال الظل)...

ولابن دنيال رواية اسمها (طيف الخيال). والبطل فيها الأمير وصال، وتابعه طيف الخيال الأحذب القصير... وله أيضاً رواية طريفة سماها (غريب وعجيب) حيث يعرض فيها لثلاثين نوعاً من رجال الأسواق ويستعرض مهنتهم بطريقة فكاهية.. ولابد أنها كانت تحتاج إلى جهد تمثيلي وتقليدي رائع.

وكان (ابن دنيال) قد ترك العراق إلى مصر أيام المماليك، واستطاع أن ينشر مسرحه (خيال الظل) وقد أعجب المصريون به، وتعلقوا بعروضه لأجيال عديدة، حتى أن المسرحيين يرون أن سيب إقبال المصريين على المسرح في وقت مبكر هو رصيدهم من (خيال الظل) و(القراقوز)، ولعلّ نقور الجمهور من فن المسرح في الشام كان أحد أسباب انتقال المسرحيين بمسرحهم إلى مصر لاسيما في عهد الخديوي إسماعيل الذي عُني بالثقافة والفن.

وكان للفنان السوري (جورج دخول) دوره الفعّال في تطوير فكاهات (القراقوز) وذلك عندما انتقل إلى مصر في نهايات القرن الماضي.

وفي شمال أفريقيا (الجزائر وتونس...) بخاصة وحدث جذور أخرى وهي ألعاب الدُمى التي اشتهرت في تونس بخاصة ومنها:

- مسرح الخلق: وهو مسرح شعبي يعتمد على حكاية شفوية وألعاب يهلوانية ويتم تمثيله في حلقات الأسواق وساحات المدن.

- مسرح البساطة: وهو صورة أكثر تطوراً، وكان يقوم بأداء مشاهد تمثيلية داخل قصور الحكام والأغنياء، وهو مسرح له شخوصه الثابتة مثل (شخصية الشجاع، اليهودي، المنافق، الغول الشرير...) واستخدم الممثلون الأتعة والملابس المعبرة.^(١)

وهذا بالإضافة إلى ما عرف باسم (سلطان الطلية) والذي بدأ نظروف تاريخية منذ ١٦٧٢... وهذه المحاولات في مجموعها تمثل امتداداً آخر لجذور فن المسرح المرتبط حتى الآن بالإمكانات الفردية والخيال الشعبي والأداء البسيط والساذج.

وفي مطلع القرن التاسع عشر وأواخر القرن الثامن عشر، وقبل وصول المسرح الأوروبي عرفت مصر الشكل المسرحي التلقائي هدف كوميدي وبدأ في الظهور من ١٨١٥ - ١٨٧٠، إلا أن هذه المحاولة لم تطور نفسها فاحتفظت بمستوى واحد.

وفي عهد (محمد علي) قدمت في مصر مسرحية (الفلاح عوض) ومثلت أمام (محمد علي) واستعان المصريون بإمكانات خيال الطفل والقراقوز، ولكن (محمد علي) لم يلتفت لتطوير هذا الفن لأنه شُغل بأساسيات الدولة والجيش بصفة خاصة. وكان علينا أن ننتظر المائدة المسرحية الأوروبية لنطعم منها.. وبها نفيد ونطور فننا المسرحي والذي بدأت إرهاباته بمجهود فردية لرواد ثقافتهم في أوروبا.. وعادوا ليحملوا إرهابات وميلاد المسرح العربي في العصر الحديث. وهذه النماذج التمثيلية لا تزيد عن مجرد جذور لم تتطور بشكل طبيعي.

(١) تفصيلاً: راجع (المسرح العربي) د. علي الراعي.

ولم تُطعَم بترجمات مسرحية، ومن ثم بقيت في حجمها الشعبي.. وهي جذور على الرغم من بساطتها إلا أنها مهمة.. وستعود لأهميتها لاحقاً، لكن الاستفهام الذي يفرض نفسه علينا هنا: لماذا غاب فن المسرح من أدبنا العربي القديم بعصوره المختلفة؟

لماذا غاب المسرح عن أدبنا العربي القديم ؟

قبل أن نعرض لنشأة وتطور المسرح العربي لابد من التعرف على أسباب الاختفاء الطويل لهذا الفن، ويمكن أن تحمل الآراء والاجتهادات المفسرة للغياب في النقاط الآتية:

- ١- حب العرب لفنهم الشعري غلب عليهم أمرهم وشغلهم عن فنون أخرى.
- ٢- اعتماد العرب على التنقل والترحال، والمسرح يحتاج الاستقرار.
- ٣- وجود الأفكار الوثنية في المسرح الإغريقي لم يُعر العرب بهذا الفن.
- ٤- افتقار العرب إلى الخيال التركيبي.

وهذه الآراء جملة وتفصيلاً تفسر الغياب، لكننا نقتنع بسببين ولا نقتنع بالسببين الآخرين. نقتنع بحب العرب لفن الشعر الغنائي حباً شديداً جعله لفترات طويلة فن العرب الأول وديوان العرب، وقناعتهم بهذا الفن ربما أغنتهم عن التعرف على فنون جديدة كفن المسرح لاسيما في العصور الأولى وحتى العصر العباسي. والسبب الآخر المقتنع وهو ثابت تاريخياً أن نهضة الترجمة إلى العربية مع نهايات العصر الأموي وازدهارها في العصر العباسي تعمدت تجاهل فن المسرح فلم يُنقل إلى العربية وذلك لأن الآلهة تظهر في المسرح الإغريقي بمسدة على خشبة المسرح وهذه الأبعاد الوثنية كانت كافية لعدم رغبة العرب في نقل هذا

الفن وكان (السيريان) -وهم نصارى- قد قاموا بالترجمة، وتركوا المسرح اليوناني لأنهم يعرفون أن ترجمتهم لهذا الفن تعني الكساد وعدم الربح بالنسبة لهم.

أما الأسباب غير المقبولة فهذا الرأي الذي قال به الناقد الأمريكي (شلدون) وهو أن العرب يقتفرون إلى الخيال التركيبي وهو تفسير غريب لأن الخيال قسمة بين البشر لا يمكن أن تثبت لقوم وتنفيه عن آخرين وتراث العرب الشعبي يدل على وجود خيال تركيبي قادر على التصور التركيبي.. خيال ممتد في الزمان والمكان إلى ما بعد الزمان والمكان فيما يسمى بالفنتازيا التي يحددها في (ألف ليلة وليلة) ثم في القصص المركب واقعياً في (أيام العرب وقصص العشاق النثرية) والسير الشعبية كسيرة الزناتي حليقة وسيرة (أبو زيد الهلالي...) ثم القصص الفلسفي كحي بن يقظان ورسالة الغفران، فضلاً عن المقامات... وكلها تدل على عدم القناعة برأي (شلدون) وتفسيره.

أما فيما يخص بالتفسير الذي يرى أن عدم استقرار العرب كان وراء اختفاء فن المسرح فهذا تفسير لا ينطبق إلا على فترة زمنية بعينها في الجاهلية وصدر الإسلام وإذا صدق فهو على بقعة مكانية بعينها وهي وسط الجزيرة العربية وغربها أما أطراف الجزيرة العربية في اليمن والحيرة والفساسنة ناحية العراق والشام فقد عرفت الاستقرار وعرفت الحضارات المستقرة لاسيما في اليمن... وإذا ما تقدمنا في العصر الأموي والعباسي فلقد زاد الاستقرار ولو كان هو السبب الأوحده لكان للمسرح العربي شأن آخر منذ القدم.

وفي العصر الحديث عندما تهيأت للعرب فرصة التعرف على هذا الفن اهتموا بالفرصة ونقلوا الفن وأسهموا فيه بشكل فعال في وقت قصير جداً والفضل يعود إلى الحماس الشديد لرواد المسرح العربي من المؤلفين والممثلين معاً.

إرهاصات المسرح العربي الحديث:

تكاتف المؤلفون والممثلون والمترجمون لاستزراع فن المسرح في تربتنا الأدبية الحديثة، وقد استعاروا البلمور المستنينة من أوروبا، وكان هذه الطريقة فائدتها وسلبياتها في الوقت نفسه، أما إيجابياتها فإنها اختصرت المسافات التجريدية واقتطعت ثمار الازدهار للمسرح الأوربي الناجح.. وكان نجاحه في أوروبا يعني مقدمة لنجاحه في تربتنا الأدبية، ولهذا تشجع الرواد بالآمال وقاموا بالترجمة والتعريب، وقدم (مارون النقاش) رائعة موليير (البخيل) لكنه دهش لعدم الإقبال الجماهيري.. ومن ثم كانت الدراسة الباحثة عن الأسباب وخلص مع المؤرخين إلى نقاط محددة منها أن عرب الشام لم يتهيأوا بعد لاستقبال فن المسرح، وربما يفسر لنا هذا سبب هجرة رواد الفن المسرحي من الشام إلى مصر مثل (مارون النقاش، أبو خليل القباني، سليم نقاش، فرح أنطون، جورج دخول....)، والسبب الآخر أن النقاش تجاهل ذوق الجماهير وحيها للغناء والأمثال الشعبية والشعر والمأثورات...

وهذه النقطة الأخيرة نقودنا بدورها إلى سلبية الاستدعاء الأوربي والتي تمثلت في تجاهل الرواد للبذور الشعبية المسرحية، والنشأة والتطور الطبيعي أن المسرح العربي كان عليه أن يستفيد من هذه الجذور ويطورها لتتوافق مع مزاجنا، ولتصيغ الفن المسرحي بصيغة عربية مميزة..، لكن يبدو أن هذا الطريق كان صعباً على الرواد فاستسهلوا أطايب المائدة الأوربية، لاسيما وأن البدايات المتعثرة كانت تعتمد على الجهود الفردية وهو أمر صعب مع فن معقد البناء والأداء كفن المسرح.

ولما تحققت الريادة المسرحية عاد العرب ورواد الفن المسرحي ليعثوا عن الجذور الشعبية المسرحية أملاً في تقديم فن مسرحي متميز يحمل سمات المنطقة ويعمل تاريخها ويعبر عن عاداتها وتقاليدها ومزاجها وفكرها المتميز، فكثرت البحوث وكثرت المحاولات النصية التي حاولت أن ترتاد طريق التوظيف التراثي كما ستعرض لها.

مع إرهاصات المسرح العربي وتحديداً نهايات القرن الثامن عشر وجد التأليف المسرحي دوغماً مسرح... وفي النصف الثاني من القرن الماضي وجد المسرح بالممثلين وغاب التأليف، ومع العقد الثاني من القرن العشرين وجد التأليف المسرحي مع الممثل المسرحي والمخرج المسرحي والمسرح فكانت بداية الريادة المسرحية، التي انتزعها توفيق الحكيم في المسرح الثري، والتي بدأها أحمد شوقي في المسرح الشعري وطورها بعده صلاح عبد الصبور.

يجمع المؤرخون على أن (خليل البارجمي) ١٨٧٦ كتب أول نص مسرحي شعري عنوانه "المروءة والوفاء"، وهذه المسرحية مستمدة من تاريخ العرب في الجاهلية، وتجرى وقائعها في أيام دولة المماليك. وهكذا بدأ المسرح بداية شعرية، كما بدأ المسرح الإغريقي قديماً بداية شعرية، وقيل إن هذه المسرحية مثلت في بيروت ١٨٨٨. ثم انقطع التأليف المسرحي.. وعاد بعد غيبة طويلة حرجاً في محاولة أحمد شوقي (الملك الشاردي) وهي مسرحية كتبها شعراً وهو في فرنسا ١٨٩٢، ولما بعث بها إلى الخديوي وعرضت عليه، رد عليه بما معناه أن يترك التأليف لحين عودته لمصر، ويبدو أن المحاولة لم تكن جيدة ولم يرض عنها أحمد شوقي نفسه فانصرف عن المسرح لمدة طويلة ثم عاد إليه بقوة وفاعلية بداية من ١٩٢٧.

أما العمل المسرحي الثالث المؤلف فكانت مسرحية بعنوان (صدق الإخاء) (لإسماعيل عاصم)، وقد كتبها ١٨٩٤، وأهميتها تنبع من أنها أول مسرحية مؤلفة تقرأ، وثانياً أن موضوعها استحباب اللواقع فجاءت محملة بأبعاد اجتماعية ورموز سياسية، لكن بناءها الفني - كما هو متوقع - جاء ضعيفاً لأن المسرحية لم تكن خالصة للحوار المسرحي، وقيل عنها إنها مزيج فني من فني المقامة والمسرحية فحملت ذوق عصرها وثقافة عصرها.

وهذه الأعمال الثلاثة المؤلفة لـ (خليل اليازجي، أحمد شوقي، إسماعيل عاصم) تمثل الإرهاصات الأولى ليلاد النص المسرحي العربي.. والذي سيبدأ التطور نحو الريادة والتضج الفني في العقد الثاني من القرن العشرين.

ومن ناحية أخرى لعب الممثلون دوراً بارزاً في تطوير فن المسرح العربي وهو أمر قد انعكس إيجابياً على تأليف النص العربي بل وتطويع النص العربي، فلقد بدأ عدد من رواد المسرح في تكوين الفرق المسرحية، ولجأوا إلى الترجمة والتعريب ولما حققوا نجاحاً واحتذوا المتقنين تحفز المبدعون لتأليف المسرحي ومن هنا كانت البداية لفترة الريادة والتي يمكن أن نتابعها من خلال رواد المسرح من الممثلين (مارون النقاش، يعقوب صنوع، أبو خليل القباني، سليم نقاش، أديب اسحق، جورج أبيض، يوسف وهي..).

وتناولنا لدور هؤلاء ليس بشكل عام، ولكن لكي نتابع عن كثب حالة النص المسرحي في مسرحنا العربي.. وكيف غاب وما البديل وكيف ساعد البديل على إيجاد النص العربي، ومن ناحية أخرى فهؤلاء الرواد ليسوا مجرد ممثلين وإنما هم مثقفون، ودرسوا فن المسرح في أوروبا وبالتحديد في فرنسا وإيطاليا

وهؤلاء الرواد الذين نهضوا بفن المسرح وبذلوا جهوداً طيبة حفزت على إبداع النص العربي المسرحي هم:

- مارون النقاش - ١٨٤٧ وهو الأسبق إلى تقديم أول نص عربي مترجم في المسرح وبالتحديد في بيروت حيث قدم (البخيل) لموليير ولكن المسرحية كانت باللغة العامية الدارجة. ولأن مارون النقاش كان مثقفاً ثقافة خاصة في المسرح لأنه درس المسرح في إيطاليا فإن اختياره لـ (البخيل) كان موفقاً لبدأية يجب أن تجذب الجمهور لنص ملهاوي لأشهر كاتب فرنسي في هذا المجال وهو (موليير)، ولكن توقعات النقاش خابت على الرغم من حسن الاختيار إذ أن الجمهور أحجم عن المسرح، فبدأ كمتشكك في وضع تنازلات والبحث عن مشهيات تجذب الجمهور وترضي نزعاته الشعبية كالغناء والإنشاد والمأثورات الشعبية.

- يعقوب صنوع: وهو أيضاً دخل عالم المسرح من باب الثقافة المسرحية المتميزة حيث أفاد من المسرح الإيطالي، ودرس المسرح الفرنسي، ولما عاد كون فرقته المسرحية، ونجح في تقديم مسرحيات مترجمة وممصرة، وقد أعجب به الخديوي إسماعيل، ولقبه بموليير مصر لدوره البارز في نقل ما يسمى بالكوميديا الانتقادية، فحقق نجاحات كثيرة حتى تمكن من تقديم ما يقرب من اثنتين وثلاثين مسرحية، لكن انتقاداته تطاولت إلى حدود القصر فكان أن غضب الخديوي إسماعيل، وأمر بإغلاق مسرحه.

- سليم نقاش ١٨٧٦: جاء إلى مصر بعد أن تمكن مع فرقته من المسرح وتمكن منه المسرح وقدم نشاطاته المسرحية في مدينة الإسكندرية، وضم معه

(أديب اسحق) وشجعهما الحديوي إسماعيل... إلا أن المسرح باحتياجاته المادية.. مع ضعف الإقبال الجماهيري قد تسببا في أن يترك سليم نقاش وأديب اسحق المسرح ويلتحقان للعمل في الصحافة مع الأفغاني.

• **أبو خليل القباني:** جاء مع فرقته من سوريا ١٨٨٤ ليمارس نشاطه المسرحي في القاهرة، وإن كان القباني قد اختلف عن النقاش وصنوع لأنه ارتاد المسرح من باب التمثيل لا من باب النص والثقافة المسرحية الأوربية، ولذلك كان لنشاطه المسرحي مذاقه الخاص لأنه عُني بالقصص الشعبي عنابة خاصة ثم حرص على تقديم وجبة شهية ترضي رغبات الجمهور فقدم الإنشاد والغناء والرقص واستثمر الموضوعات التاريخية والشعبية وجعلها موضوعاً لمسرحياته فقدم (عنترة، ناكور الجميل، هارون الرشيد...) وكانت محاولاته المسرحية خطوة جيدة نحو نص عربي لاسيما ذلك النص المستلهم للتراث أو المخيي للتراث الشعبي والتاريخي ومن ناحية أخرى يرى بعض النقاد في محاولته جذور فن الأوبرا.

• **جورج أبيض:** كانت عودة جورج أبيض إلى مصر مثمرة للفن المسرحي عامة ولتنص المسرحي بصفة خاصة... والحقيقة أن جورج أبيض قد هيأته دراسته الفرنسية لفن المسرح لأن يلعب دوراً مهماً، فسد بثقافته وموهبته بعض الفراغات المسرحية المهمة في تلك الفترة، وقد نجح في تقديم الأعمال المسرحية العالمية لموليير بخاصة مثل (النساء العالمات، مدرسة الأزواج، طرطوف...) وبناحياته استطاع اجتذاب كبار المثقفين والسياسيين إلى مسرحه كسعد زغلول وحافظ إبراهيم وعزيز عبيد وخليل مطران وإبراهيم رمزي...

وكان هذا النجاح ثماره المفيدة للنص المسرحي حيث نشطت الترجمة ونشط التأليف، أما الترجمة فقد أغرى النجاح خليل مطران فأقدم على رواع شكسبير وترجم له (عطيل، مكبث، هاملت، تاجر البندقية...) ومن ناحية أخرى أشار سعد زغلول على جورج أبيض لكي يقدم مسرحيات بالعربية، وهنا تشجع (فرح أنطون) فكتب مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) سنة ١٩١٣، وكان النص ضعيفاً وشابه محاولة إسماعيل عاصم في بعض سلبياته إلا أن هذه المسرحية قد جمعت بين فني الرواية والمسرحية، وعلى الرغم من عيوبها الفنية إلا أنها أغرت بالتأليف المسرحي الجاد والذي بدأت خطواته الجادة بمحاولات إبراهيم رمزي ومحمود تيمور ومحمد تيمور.

كتب إبراهيم رمزي مجموعة من المسرحيات الاجتماعية والتاريخية وصيغ بعضها صبغة ملهاوية وبدأ ١٩١٤ مسرحية (الحاكم بأمر الله) ثم كتب ١٩١٥ مسرحيتين هما (أبطال المتصورة، دخول الحمام مش زي خروجه) وفي ١٩١٦ كتب (بنت الإخشيد) ثم (البدوية) ١٩١٨. وجاءت مسرحيته (صرخة الطقل) ١٩٢٣ من أنضج أعماله المسرحية، ويبدو أنه اكتسب خبرة فنية إبداعية أثبت ثمارها في هذا العمل الأخير.

لكن ما يؤخذ على إبراهيم رمزي وعلى الأخوين تيمور هو استخدامهم للغة العامية في المسرح، وقضية اللغة في المسرح أثبتت في تلك الفترة بالتحديد إثارة عارمة، فلما كتب فرح أنطون مسرحيته (مصر الجديدة ومصر القديمة) ١٩١٣ حلّ قضية اللغة بتصور خاص فأطلق الشخصيات المثقفة باللغة العربية الفصحى وانطق عامة الناس بالعامية، وكرر المحاولة نفسها ميخائيل نعيمة

المهجري في محاولته المسرحية (المال والبنون) ١٩١٨ بنيويورك.

وجاء الأخوان تيمور فكتبا أولاً بالعامية فكتب محمد تيمور مسرحياته بالعامية مثل (العصفور في القفص ١٩١٧، عبد الستار أفندي ١٩١٨، العشرة الطيبة ١٩٢٠ -وهي غنائية-)، ثم الهاوية (١٩٢١) وعلى الرغم من اللغة العامية إلا أن البناء الفني والفكرة والصراع القوي جعل المسرح ينتقل نقلة نوعية مهمة، وكان يمكن أن يكون تأثير هذه الأعمال أقوى إلا أن أصول وأفكار هذه المسرحيات مستقاة من محاولات فرنسية سبقتها.

ثم كتب محمود تيمور في تلك الفترة مسرحيته (أبو شوشة، الصعلوك...) والطريف أن تلك المرحلة شهدت جذباً للمثقفين للإسهام في فن المسرح ولو بمحاولة واحدة مثل الشاعر، محمد عبد المطلب، ومثل محاولة مصطفى كامل (فتح الأندلس) ١٨٩٢، وإبراهيم الطرابلسي ١٨ ١٨ بمسرحيته (ابن زيدون وولادة). وشهدت تلك الفترة ميلاد رائد للمسرحية النثرية توفيق الحكيم عندما كتب أولى مسرحياته بعنوان (الضيف الثقيل) سنة ١٩١٩. وقد رمز بالضيف إلى الاستعمار الإنجليزي. وبعد ذلك كتب سنة ١٩٢٣ مسرحيته (المرأة الجديدة) واستقى فكرتها من عمل فرنسي، ثم شارك الحكيم مع مؤلفين آخرين في بعض مسرحيات متواضعة، وكان عليه أن يُطور موهبته، وكان علينا أن نتنظر عودته من فرنسا ليقود باقتدار وحدارة هذا الفن المسرحي النثري ويخطو به خطوات من مجرد إرهابيات إلى ميلاد حقيقي عُني به حتى وصل به إلى قمة الشباب عطاءً.

ويمكن أن نسجل على فترة الإرهابيات المسرحية لفن المسرح العربي الملاحظات الآتية:

١- الفترة الزمنية طويلة جداً لمرحلة الإرهاصات حيث بدأت منذ كتب اليازجي مسرحيته ١٧٨٦ .. واستمرت حتى ١٩٢٠ -تقريباً- وهذا يدل على عدم سرعة الانسجام والانتلاف مع الفن الجديد، وفي تلك الفترة الطويلة كان الحصاد التأليفي للنص المسرحي قليلاً جداً، وأن أكثر النصوص المؤلفة كانت في مطلع القرن العشرين تاركة الفرصة للترجمة والتعريب بنشاطهما الزائد في فترة الإرهاصات المسرحية.

ونلاحظ أن التأليف المسرحي وجد بدون مسرح.. ثم وجد المسرح بدون تأليف فسددت الترجمة ثم التعريب الفراغ.. ولما توافق المسرح مع النص المؤلف كان لفن المسرح مساره الآخر مع الرواد.

٢- كانت اللغة المسرحية مرتبكة فوجدت النصوص التي اختلط فيها الشعر بالنثر ووجدت النصوص التي زاوجت بشكل غير شرعي وغير فني بين الفصحى والعامية ثم سيطرت العامية سيطرة بالغة بدعوى واقعية التصوير والتعبير -التي فهمت بشكل عاطفي آنذاك-.

٣- يدين مسرحنا العربي في إرهاصاته للمسرحين الفرنسي والإغريقي، أما الإغريقي فلاحياء بعض مآسيه، وأما التأثير الفرنسي فهو واضح جداً من ناحيتين، أما الأولى فرواد الإرهاص قد تنفقوا ثقافة فرنسية عالصة، وآخرها فإن أكثر النصوص المترجمة والمعرّبة التي مثلت على خشبة المسرح كانت لكاتب من فرنسا وكان (موليير) أشهرهم. بل وحتى رواد المسرح في الفترة التالية قد تزرعوا بثقافة فرنسية في مجال المسرح وأعني

أحمد شوقي وتوفيق الحكيم.

٤- لأن أكثر رواد الإرهاسات كانوا من المثّلين المثقفين لذا فإن تطوير الأداء التمثيلي كان أسرع تطوراً من الأداء التأليفي للنص المسرحي.

٥- تركز الإرهاسات المسرحية في مصر هو تمثيل للمسرح العربي، لأن مصر اجتذبت رواد المسرح العربي، ومن ثم فالإرهاسات المسرحية التي كانت في مصر دانت بالولاء لنماذج عربية أخرى من الشوام بخاصة مثل (مارون النقاش، سليم نقاش، جورج دخول، جورج أبيض، أبو خليل القباني...).

وكانت كارثة ١٨٦٠ بالإضافة إلى الاضطهاد لبعض الفئات في الشام، مع الجو الثقافي الصاعد في مصر ولأسيما في عهد إسماعيل مع تقبل المصريين لفن المسرح والاستجابة له.. كلها عوامل ساعدت على الهجرة إلى مصر لتكوين نواة مسرحية بإرهاسات جادة ومستمرة.

وعلى الرغم من الحماسة الشديدة للرواد العرب في فترة الإرهاسات إلا أن الفائدة المتحققة كانت محدودة لا تتناسب وحجم الحماسات الشديدة لفن المسرح والثقافة والعوامل التي يمكن أن تكون مع المؤهبة تطويراً لفن ما كالشعر أو المقال أو القصة القصيرة... إلا أن الأمر مع المسرح يختلف لأنه فن معقد ومركب، ومن ثم فالجهود الفردية مهما بلغت حماساتها فلن تحقق الرغبة المنشودة لتطوير المسرحي، ومن ثم كان تدخل السلطة في أي دولة بإمكاناتها هو البداية الجادة لتطوير فن المسرح، ونلاحظ هذا في مسرحنا العربي بخاصة.

ولعل رغبة الحديوي إسماعيل في تقليد الحياة الأوروبية، ونقلها إلى مصر قد

مكّن لفن المسرح في مصر في وقت باكر في المنطقة العربية، ونلاحظ جهوده في هذا المضمار عندما افتتح المسرح الكوميدي ١٨٦٩، ثم أنشأ مسرح الأوبرا في العام نفسه وساعد عل تقديم أول أوبرا مصرية (أوبرا عايدة)، بالإضافة لمسرح الأزيكية.

ومن ناحية أخرى نلاحظ تشجيع الخديوي إسماعيل لرواد الفن المسرحي، فأعجب يعقوب صنوع وأطلق عليه (مولير مصر)، وشجع سليم نقاش لما بدأ نشاطه المسرحي بالإسكندرية.

والمسرح اللبناني بدأ الانطلاقة الجادة لما تدخلت الدولة بإمكاناتها، والمسرح السوري عرف التطور الحقيقي، وفاق من عمره لما تدخلت الدولة ١٩٥٩، ونشط المسرح البحريني عندما تدخلت الإمارة وأنشأت قسم المسرح والفنون، وكان النشاط المسرحي من قبل قد اقتصر على الفرق المدرسية، وفي الكويت بدأ المسرح الجاد عندما تدخلت الدولة ١٩٦٦.

وفي قطر أيضاً بدأ المسرح في الانتعاش مع رعاية الدولة ويعبر عن ذلك د. كافود عندما يقول "أولت الدولة المسرح اهتماماً كبيراً من الناحية المادية فرصت لكل مسرح مساعدة مالية"^(١).

وفي مصر كانت الدفعة القوية لفن المسرح مع ثورة يوليو، وآتت الدفعة من الدولة ثمارها في الستينات - كما سنرى -.

^(١) الأدب القطري الحديث ، ٥ . حمد كافود ، ١٣٦

مرحلة الريادة المسرحية

.. حتى عشرينات هذا القرن كانت المسيرة المسرحية العربية قد مرت بمرحلتين متميزتين عبر فترات تاريخية ضاربة في القدم، أما المرحلة الأولى فتمثلت في جنود هذا الفن عبر نشاط شعبي تراثي متنوع ما بين الغناء والإنشاد والتقليد ثم خيال الظل والقراقوز...، والمرحلة الثانية مثلت بنشاطاتها الوفيرة فترة الإرهاص للمسرح العربي الحديث.. وفيها اتصل المسرحيون (ممثلون ومؤلفون) بأسباب المسرح الأوربي والغربي، وساعد على ذلك عدم العناية بالجنود لإغنائها أو الاستفادة منها أو تطويرها، وساعد على الإغناء في أحضان المسرح الأوربي غيبة النص المسرحي المؤلف عريباً، الأمر الذي أفسح المجال للترجمة والتعريب.

وبداية من عشرينات القرن العشرين كان المناخ مهياً للريادة المسرحية على مستوى التأليف النصي وحتى على مستوى التمثيل والإخراج... وذلك للأسباب الآتية:

- ١- وجود عدد كبير من دور المسرح مثل (المسرح الكوميدي، دار الأوبرا، مسرح الأرمينية، مسرح الجيب...) ومن مسمى هذه المسارح نكتشف الحزص على التنوع فالأوبرا فن مستقل، والمسرح الكوميدي عُني بموضوعات أعلنها الاسم ومسرح الجيب كان هو المجال للتعريب المسرحي والتحديد المسرحي على مستوى اختيار النص والتمثيل والإخراج.
- ٢- وجود عدد كبير من الفرق المسرحية المتميزة ونذكر منها (فرقة جورج أبيض، فرقة رمسيس التي أسسها يوسف وهبي، الفرقة المصرية للتمثيل

والموسيقى...) بالإضافة إلى التطور اللاحق مبتلاً في افتتاح (المعهد العالي للفن التمثيل ١٩٤٢) ثم أنشأت ثورة يوليو المصرية (معهد السينما والمعهد القومي للموسيقى ثم معهد الفنون الشعبية...) . وتلك الفرق المسرحية زحرت بعدد كبير من الموهوبين والمتقنين الذين ارتقوا بمكونات الفن المسرحي ليعززوا الصلة الحميمة بين الجمهور والمسرح.

٣- دور ثورة ١٩١٩ المصرية في إيقاظ الحس القومي الذي دفع إلى البحث عن الذات، ومن ثم الانتباه إلى الواقع الاجتماعي والسياسي عند عامة الناس ومن ثم المثقفين، ولذلك استثمر المسرح ذلك بالمشاركة والتعبير حتى أن هذا التوجه الميكر قد حدد المسارات الموضوعية للمسرح العربي والتي ستحدث عنها لاحقاً وهي (المسرح الاجتماعي، المسرح السياسي...) وما حدث من اهتمام شعري للوطنية وقضايا الوطن والمجتمع قد انسحب على توجهات من المسرح، ولعلّ هذا ما دفع الحكيم لأن يبدأ نتاجه التأليقي بالمسرحية الرامزة إلى الاستعمار (الضيف الثقيل) وقد قصد بها المحتل الإنكليزي.

٤- اتضحت معالم المسيرة المسرحية، وتميز المسرح الشعري عن المسرح النثري، وراى أحمد شوقي المسرح الشعري بينما تفرغ توفيق الحكيم لريادة المسرح النثري بنصوصه المسرحية المتميزة، والتي نبدأ بها التوغل في النص المسرحي العربي لرصد تطوره وقضاياها الفكرية التي عني بها.

أولة: المسرح النثري :

أ- الحكيم وريادة المسرح النثري:

يمثل نتاج الحكيم المسرحي ثلاث مراحل فنية متباعدة أشد التباعد، أما المرحلة الأولى فنُحْمَل فيها القول لأنها كانت قبل سفره إلى فرنسا، والحقيقة أنه لم يتميز عن أقرانه ومعاصريه تميزاً ملحوظاً فاقترَب من التيموريين ومن إبراهيم رمزي وغيرهم وألف مسرحيات مشتركة مع آخرين، وألف مسرحيات أخرى كتبها حصيصاً لفرقة عكاشة التي كان يضيق ببخل صاحبها عليه في تقييمه الظالم لأجره المسرحي، وكتب مجموعة نذكر منها (المرأة الجديدة) وغيرَ بها عن قضية السفور وخروج المرأة وهي قضية كانت مثارة بشكل حاد آنذاك ونجد صداها في شعر الإحيائيين أيضاً للفترة نفسها، ثم كتب مسرحية غنائية وسماها (علي بابا) ثم كتب مسرحية (حاتم سليمان) فمسرحية (العريس)^(١) ومسرحية (الضيف الثقيل).

وعندما نُحْمَل القول عن هذه المرحلة الأولى عند الحكيم فذلك لأنه لم يتميز عن معاصريه الذين مثلنا لأعمالهم في حديثنا عن الإرهاصات كإبراهيم رمزي، ومن ناحية أخرى تحفظ الحكيم على هذه النصوص على الرغم من أدائها على خشبة المسرح آنذاك، ولم يبق الحكيم عليها لأنها كانت مسجلة للبداية الأولى المتعثرة.

^(١) مسرحية العريس مسرحية منسوبة للحكيم عن الفرنسية والنص الفرنسي بعنوان (ساحرة أرتور)... أما مسرحية (حاتم سليمان) فهي عمل مشترك بينه وبين صديقه المسرحي (مصطفى عثمان)، وقد استقى فكرتها من رواية فرنسية بعنوان (غادة تاريون).

أما المرحلة الثانية فكانت مفاجأة للمسرح العربي لأنها تمثل قفزة نوعية في تاريخ المسرح العربي، فَمَا أن قضى في فرنسا ثلاث سنوات حتى عاد محملاً برصيد ثقافي واسع فاستثمره ليبدأ الطور الفني الثاني لمسيرته مع النص المسرحي فكتب (أهل الكهف) وصدرت ١٩٣٣ وكانت البداية قوية استحق بها الحكيم انتزاع ريادة مبكرة لتفوق النص المسرحي المقروء! وقدم الحكيم قضية الزمن الفلسفية في شكل صراع مسرحي بين الإنسان والزمن، وبدأ بهذه المسرحية تيار المسرح العربي الذهني، وكان الحكيم قد أفاد هذا التيار من أوروبا وأخذ به بشكل مباشر من بعض أعمال (إيسن النرويجي) و(برناردشو) الأيرلندي ثم (سارتر) الفرنسي بشكل مكثف.

ولما حققت مسرحية (أهل الكهف) نجاحاً بين القراء أتبعها بعملين آخرين من التيار الذهني نفسه وهما: مسرحية (شهرزاد) ١٩٣٤ ثم مسرحية (بجماليون) ١٩٤٢ . والحقيقة أن التأثير بالأعمال الأوربية لم يكن السبب الأوحـد لهذا التوجه الصعب عند الحكيم عن مرحلته الفنية الثانية، وإنما يمكن أن نضيف الأسباب الآتية أيضاً:

١- طبيعة الحكيم التأملية وثقافته الفلسفية الواسعة لاسيما ولعه بالفكر والفلسفة بشكل حاد انعكس مباشرة على أعماله القصصية والمسرحية على حد سواء، فضلاً عن سبق والده من قبل إلى هذه النزعة العقلية الفكرية وأفادها منه...

٢- تحول الحياة المصرية بعد ثورة ١٩١٩ إلى الهدوء الداخلي النسبي إذا ما استثنينا الآثار المحدودة للحرب العالمية الثانية، فضلاً عن انتشار المذهب الرومانسي الذي ولع به المعاصرون من المبدعين والقراء على حد سواء، وهذا

الاتجاه الرومانسي يزكي التأملية والخيال والبعد الفلسفي لاسيما إن تغذى بمصادر ثقافية متنوعة وقوية وهذا ما أجاده الحكيم.

وإذا كان هذا الاتجاه الذهني قد اجتذب قراء للمسرح، وتد أحيا استخدام اللغة الفصحى بشكل نقي وتوظيف فني ناجح في الحوار المسرحي، فإنه أيضاً تمتع بإيجابية مهمة وهي اعتماده على الموروث التراثي يبعثه لا ليعيده ويلوكه، وإنما ليوظنه بشكل فني متميز، وليصل الماضي التراثي بالحاضر المسرحي، ففي مسرحيته (أهل الكهف) استثمار لما جاء في القرآن الكريم وكتب المفسرين فضلاً عما جاء من مصادر أجنبية أخرى ذكرها في كتابه (زهرة العمر). وفي (الجماليون) استثمار لأسطورة يونانية قديمة. وفي (شهرزاد) استثمار لمعطيات (الليالي العربية) مع قضايا فكرية أخرى.

وتميز التيار الذهني في مسرح الحكيم بتناوله لقضايا فكرية عامة ارتفعت بصاحبها فوق الحدود الجغرافية فتجاوز المحلية إلى العالمية، ثم إن هذا التيار الفني الذهني قد اجتذب قراء احتزموا هذا الفن لثرائه الفكري، وهو أمر قد رفع من شأن النص المسرحي وأبرز أهميته البالغة.

أما سلبات هذا الاتجاه الذهني فكثيرة قياساً بضرورات الفن المسرحي ومتطلبات نجاحه.. ومن السلبات أنه اعتمد في الصراع على الفكر المجرد لا على الحدث الحي، فحرك شخصوه في المطلق من المعاني المجردة، وحول شخصوه إلى مجرد دمي فكرية أصبحت بحالاً حصناً للتأويل والتميز، وهو أمر قد صعب تقديم هذه الأعمال على خشبة المسرح، وهذه سلبية أخرى لأن النص المسرحي يكتب

ليصلح للتمثيل قبل القراءة، والغريب أن الحكيم كان يدرك تماماً هذا الأمر،
وصرح بأنه كتب هذه المسرحيات للقراءة فقط.

وتعد هذه المرحلة الثانية من الإسهامات النصية لمسرح الحكيم متميزة،
لأنها كسبت للمسرح قراءً وزادت القناعة بأهمية هذا الفن المسرحي واستمطر.
لهذه المجموعة: المسرحية الذهنية بمسرحية (أهل الكهف).

شغلت قضية الزمن رأس الحكيم التأمل والمفكر، وزاد تأمله ببعد ثقافي
فلسفي وافر، ولذلك كثرت محاولاته في معالجة الزمن ولم تقتصر على عمل
واحد، ففي مجال القصة كتب (أرثي الله) فعالج قضية الزمن ببعد إنساني ومنظور
إسلامي خالص. أما في مسرحه فتزددت فكرة الزمن في أكثر من عمل ففي
مسرحيته (رحلة إلى الغد) عالج فكرة الزمن من خلال الخيال العلمي حيث افترض
ركوب شخصين لصاروخ انطلق بهما من الأرض إلى كوكب مجهول... ثم عادة
بعد ثلاثة قرون ليرصد المفارقات الحضارية والفكرية، ويسجل الطموحات
المستقبلية المرتقبة، وماذا ينتظر الإنسان من تغير.

وفي مسرحيته (عودة الشباب) تلح عليه فكرة الزمن أيضاً فعالجها من
خلال الخيال العلمي أيضاً حيث إن شيخاً يعود إلى شبابه بفضل إكسير الحياة
الجديد الذي توصل إليه العلماء.. لكن المفارقة هنا تنتقل داخل الشخصية نفسها
حيث يشقى بشبابه للتجدد الطارئ وبشيخوخته المستقرة في عقله ووجدانه..
فوقار الشيخوخة يرفض اندفاعات الشباب، وطموحات الشباب ترفض تحفظات
الشيخوخة... ثم يفضل الرجل السكون إلى شيخوخته فكراً وجسداً في توافق
نفسى وعظملي ومزاجي.

وجاءت مسرحية (أهل الكهف) لتتوج العبق الفكري لقضية الزمن، وهنا يتخلى الحكيم عن حيلة الاكتشافات العلمية، ويجعل القدرة المسببة للمفارقة الزمنية متمثلة في بُعد إيماني يتوج بقدرة الله سبحانه وتعالى على إعادة القارين بدينهم من الإمبراطور الوثني (دقلديانوس) وكان ثلاثتهم (مرونش - وزير - ومثليتا - وزير - والراعي بليخا) وانضم إليهم الكلب (قطمير) وقد آوهم كهف بموقع ممتاز يقيهم عوامل التعرية من رياح وأمطار وشمس حارقة... وكان النصب قد استبد بهم فألقوا بأجسادهم وخذلوا إلى نوم عميق... ثم عادوا إلى الحياة بقدرة الله بعد ثلاثة قرون.. ولما بدأوا الحركة اكتشفهم أحد الفرسان وأشاع الخبر، فجاءت الجماهير، وحراس القصر... وعندئذ أدرك ثلاثتهم أنهم ناموا أكثر مما قدروا.. فأخذوهم إلى القصر وأطلقوا عليهم اسم (الفديسين) ولما مارسوا ما اتبع لهم من حياة اكتشفوا التغيرات الجذرية.. فزاد عليهم غيبء الفارق الزمني والحضاري.

وكان الراعي (بليخا) الذي لم يجد غنمه هو أول العائدين إلى الكهف ويبدو أن بساطته لم تمكنه من المقاومة، أما (مرونش) فوجد سوقاً للسلاح مكان بيته، ولما سأل عن ابنه قيل له إنه مات في سن الستين، فدارت الأرض برأسه: كيف يموت ابنه في سن الستين وهو الأب مازال في ريعان شبابه.. فقرر العودة إلى الكهف.. وعشاً حاول معه (مثليتا) أن يستقيه لكن المفارقة تأتت عبثاً لم يستطع مقاومته ورأى في العودة إلى الكهف خلوداً إلى الراحة. وبقي (مثليتا) الذي كان يبحث عن (بريسكا) فوجد حفيدتها تشبهها تماماً،.. وقاوم الغرور الزمنية ومتغيراتها لكن انتهى إلى الاستسلام فعاد إلى الكهف... ويبدو أن (بريسكا) تعلقت به وأحبته وحققت به في الكهف... وسد الكهف وهم بداخله

منهم من مات ومنهم من ينتظر الموت!

وعلى الرغم من عمق المعالجة لفكرة الزمن في هذه المسرحية التي توجت بفصول أربعة إلا أن ملامح رومانسية صارخة قد لا تتناسب مع جدية التناول الحكم بالعلية السببية، فالقارئ يقتنع بدوافع العودة للرجال (مليخيا، مرنوش، مشيلينا) إلى الكهف، إلا أننا نلاحظ المبالغة الرومانسية عندما تلحق (بريسكا) الحفيدة بهم في الكهف.. وتبقى معهم مع من مات ومع من ينتظر الموت لأشياء إلا أنها أحببت (الجد) وتعلقت به... وكأن الزمان توقف ليخرج (بريسكا) الحفيدة من (بريسكا) الجدّة فتجد الحب وتتناسى القروق وتبذل روحها سخية من أجل حب مفاجئ وطارئ!!.

أما عن النهاية الانهزامية فهي ليست جديدة على الحكيم وقد سبق أن قدمها في مسرحيته (عودة الشباب) وفي (رحلة إلى الغد).. ويبدو أنه يتشبث بقناعة خاصة مؤداها أن من لم يستطع أن يجد نفسه فقد حكم على نفسه بالموت.

ويعد الحوار في هذه المسرحية أفضل ما فيها، لأنه جاء بالفصحى وقد حمل قدرًا من التكثيف وساعد على تطوير الحدث المسرحي بشكل رأسي، وعندما نضيف إلى هذا أن قضية الزمن مجرد معقدة، فإن الحكيم يتمكن الحوار في قد أحاطها إلى شواهد مادية قوامها المفارقة الحياتية بين زمنين وعهدين، وهذا نموذج من حوار بين (مرنوش وميلينا) حيث يستعد (مرنوش) للحاق بالراعي في الكهف بعد أن صرخته المفارقة الزمنية ولم يستطع أن يقتنع بحياته الجديدة وفشل في الاستجابة والتجدد أو التجديد:

مرتوش: ولدي مات ولا شيء يربطني بهذا العالم المخيف. نعم صدق (عليخا)
فهذه الحياة لا مكان لنا فيها... .

مشيلينا : لماذا لم تقل هذا الكلام بالأمس؟ أأنت الساعر من (عليخا)؟

مرتوش: لقد صدق الراعي

مشيلينا : منذ متى..؟

مرتوش: مشيلينا... لقد مات قلبي، ولا فائدة مني بعد اليوم. تعال معي إن كنت
لي صديقاً...

مشيلينا : إلى أين؟

مرتوش: (وهو يجذب يده) إلى عالمنا نحن..

مشيلينا : (وهو يسحب يده أجنون أنت... لا تذهب ابق معنا

مرتوش: لا أستطيع

مشيلينا : بل تستطيع... لكنه اليأس والحزن على ولد مات منذ قرن في سن
الستين... أيها الأحمق تريد أن تلحق به، وأنت لم تزل فتى أمامك نضج
الحياة!

مرتوش: (ضارباً رأسه بيده) أنا فتى.. واني شيخ! تقول هذا الكلام ببساطة كأن
ليس لك عقل يعني ويضبط ما تقول.. آه.. إنك ستودي به حتماً إلى
الجنون..."

أما مسرحية (شهرزاد) فقدمها في سبعة منظر بدلاً من الفصول وحدثنا
عن (شهریار) المنحرف ضد الحياة بفعل الحياة الزوجية، فتحول إلى رجل
سوداوي وازداد دموية لسلطويته كملك فأعلن عن رغبة جسدية مادية نهمة تعلن
الاستمتاع والانتقام معاً.. وبفعل (شهرزاد) حولته إلى معقول مستقل تحرك فكره

وعقله ويستجيب لها حتى صار عقلاً محضاً ولكن ما صار إليه لا يُعد تقدماً في نظر الحكيم الذي يرى أن التعادلية فقط هي التي تحقق للإنسان توازنه الإنساني وتوافقه البشري وهو ما لم يستطع أن يصل إليه (شهيرار).

وفي المرحلة الثالثة والأخيرة تحول الحكيم، بمسرحه تحولاً موضوعياً وفنياً حيث استثمر الموضوعات الاجتماعية والسياسية لتمثل قوام نتاجه المسرحي وهو الأكثر كماً وكيفاً في هذه المرحلة الناضجة فنياً، وتعني بالتحول الفني هنا أنه قدّم مسرحاً قابلاً للتمثيل لا مسرحاً ذهنياً للقراءة، وقد جمع الحكيم أعماله المسرحية في مجموعتين هما: (مسرح المجتمع) ومجموعة (المسرح النوع)، بالإضافة إلى مجموعة أخرى متناثرة بمفردها، ومن بين هذه المسرحيات لتوفيق الحكيم في هذه المرحلة الثالثة (الأيدي الناعمة، الخروج من الجنة، سر المتحجرة، صلاة الملائكة، صاحبة الجلالة....).

ومن هذه المجموعة تبرز مسرحية (براسكا) ونستشف من عنوانها أنها مستقاة من أصل يوناني لأرستوفان ومسرحيته (مجلس النساء). واستثمر الحكيم الفكرة ليحولها بعد رامز إلى الوضعية السياسية المعاصرة له وقتئذ.

وفي هذه المسرحية تحيل الحكيم قيام ثورة نسوية بقيادة (براسكا) التي تنجح بمن معها في الاستيلاء على السلطة، لكنها بعد حين تشغل بأنوثتها لاسيما عندما تقع في حب قائد الجيش (هيرونيموس)... ويُلقب بها سحينة لإهمالها شئون البلاد، ويدخل السجن أيضاً (بقراط) الفيلسوف صاحب النظرية في الحكم والذي كان يمتنى للحكم المثالي أن يتوافر عليه ثلاثة هم: (براسكا الممثلة للحرية، والقائد الممثل للقوة وهو الفيلسوف كيمثل للعقل المدبر)، لكن القائد بقوته

أطاح بنظريته، وعبر عن سحره عندما أودعه السجن وأعلن الانفراد بالسلطة كوسيلة نموذجية للحكم من وجهة نظره.

وكان الحكيم يرمز بهذه الفكرة إلى الأحزاب المصرية المتطاحنة لأمور ذاتية وغير وطنية وبذلك تمتى ظهور ذلك الحاكم القوي الذي يتفرد بالسلطة فيحكم بحزم بعيداً عن مظلة الشعارات الراققة، والحماسات الزائفة.

لقد وثب الحكيم بالنص المسرحي وثبة فنية قوية اختصرت المسافات^(١) وقد عبر هو عن هذا المعنى بقوله: "أنا أحاول في فلق جنوني أن أسارع إلى ملء بعض الفجوة على قدر إمكاني وجهدي، وأنا أقوم في ثلاثين سنة برحلة قطعها الأدب المسرحي في اللغات الأخرى في نحو ألفي سنة"، وتميزت مسرحيات الحكيم بالتنوع الموضوعي حيث لم يحصر نفسه في اتجاه واحد كالانجاء الذهني أو الرمزي أو الواقعي وإنما أسهم في هذه الاتجاهات كلها ووثق الصلة بين النص المسرحي وبين الواقع الاجتماعي والسياسي مما أكسب مسرحياته حيوية وتأثيراً. وأقر الجميع عن قناعة بريادة الحكيم للمسرح النثري.

بدأ كتاب المسرح بعد جهود الحكيم الأولى المتميزة يستكملون معه المسيرة لتطوير النص المسرحي، وقد تجاوز الكتاب مرحلة التقليد المباشر وغير المباشر، بدليل ارتباط موضوعات النصوص المسرحية بالواقع المجتمعي ومستجداته، وكانت الخطوة الثانية هي البحث عن تميز النص المسرحي العربي في محاولة جادة

^(١) وذلك لأن الحكيم ارتاد الطريق الصعب وترك الطريق السهل لتأليف حيث ركب من بداية موجة إبسن وبراندلر وبرناردشو... وهم مؤلفون تبنوا التصيق وشقوا الطريق المسرحي الصعب الذي حقق لهم تميزاً عالياً.

لتخليصه من فلك المسرح الأوربي الذي اعتمد عليه لقترات طويلة، وبدأ الحكيم فنادى بضرورة إحياء المسرح الشعبي وكسب (قائنا المسرحي) وبحث (يوسف إدريس) عن شكل لمسرح عربي بنقذنا من الصيغة الأوربية، وجرب في نصوصه المسرحية القليلة... وأمام هذه الرغبة الطموحة للتعبير عن الواقع ولليحث عن التميز.. ومع انتشار المسرح في أقطارنا العربية في الستينيات والسبعينيات بدأت الملامح الموضوعية والفكرية تتبلور في ثلاثة اتجاهات عريضة هي:

١- التوظيف التراثي.

٢- الاتجاه الاجتماعي.

٣- الاتجاه السياسي.

١- التوظيف التراثي:

لم يكف المسرحيون بحماسات البحث عن التميز بشكل نظري وإنما سعوا إلى تحقيق ذلك بشكل عملي وذلك في محاولات جادة لاستلهام التراث شكلاً ومضموناً، ولذلك جاءت كثير من موضوعات نصوصنا المسرحية تستلهم التراث وتفيد منه وتوظفه بأبعاد رامية إلى وضعية اجتماعية أو سياسية، وكثرت الموضوعات التاريخية كثرة واضحة، لأنها كانت مساعدة لكتابنا، إذ أن بعض الفترات التاريخية قد حملت بذور أعمال قصصية ومسرحية ناجحة، وهناك بعض الكتاب من فضل شخصية تاريخية ليقسم عليها بناء المسرحي، وأكثر كتاب المسرح استعانوا بالمووروث الشعبي بخاصة شكلاً وموضوعاً عن عمد لأنهم رأوا أن هذا الموروث الشعبي سيساعد على إحياء الشكوك المتواضعة للجزور المسرح الشعبي، ولذلك سرى ألف ليلة وليلة تحرق الكثير من نصوصنا المسرحية تماماً

كما سنرى بعض القصص الشعبية مثل (شغيفة ومتولي) وغيرها.. فضلاً عن محاولات إحياء شكل الراوي وخيال الظل والقراقوز.

في سنة ١٩٦٣ يطالعنا (يوسف إدريس) مسرحيته (الفراير) واعتمد فيها على كوميديا السرك الشعبية التي تعتمد على الإضحاك والحركات المتميزة، وجعل (فرفور) شخصية متميزة بروحها الشعبي وحضورها البدهي على الرغم من تمتعها المعلن بالضعف الإنساني أمام الطعام والنساء، وتجسيد هذا الضعف المعلن كان سبيل الإضحاك، وقد أفسح ذلك لـ (فرفور) قدراً من الارتجال المقصود قصداً من المؤلف في محاولة الوصول إلى ظاهرة (التمسرح) التي تسمح بالانفعال والانسجام عبر المشاركة الحقيقية بين الممثل والجمهور، وكان اختيار المؤلف لشخصية من السرك (فرفور) علائها وضعفها وخفتها في غاية التوفيق لتحقيق ظاهرة التمسرح إلا أن الكاتب لم يصل إلى الغاية المطلوبة.. وإن حقق جزءاً من هذه الغاية.

ويوسف إدريس لم يقدم (الفراير) لإحياء شكلي شعبي فقط ولا لانتزاع الإضحاك وتحقيق محاولة التمسرح.. وإنما حمل النص غاية فكرية سعت إلى الإجابة عن سؤال مهم: كيف يحكم الناس أنفسهم؟

وجاء (عمود دياب) ليعتمد المسرح الشعبي وسيلة بنائية وتنفيذية في مسرحيته (ليالي الحصاد) وحرص على تقديم صورة للمسرح الشعبي المرتحل، واعتمد في الموضوع على سحر الشرق وأبخرته التي تمكنت امرأة فاتنة من أن تسحر أهل القرية، وهنا يتسع الخيال الشعبي وتتصاعد أبخرة الشرق ونقزب من محاولة تحيل عبق المكان وخياله ووسائله الشعبية.

وأخيرة الشرق يشيعها (ألفرد فرج) عندما استعان بشكل مباشر بحكاية (حلاق بغداد) من ألف ليلة وليلة وعنون مسرحيته بـ (حلاق بغداد) ليعلن منذ العنوان رغبة التوظيف والإحياء، وفي المضمار نفسه الحمل بالخيال الشعبي للشرق كتب مسرحيته (على جناح الدين التريزي وتابعه قفه)، ويقول د. علي الراعي بأنه أفاد فيها من المحاسن والأضداد للمحافظ. ويصر (ألفرد فرج) على هذا التيسار الشعبي الزاخر والسخي فيستعين بالحكايات الشعبية المؤثرة في خيال العرب ويكتب مسرحيتين هما (الزير سالم) ثم (شقيقة ومتولي).

أما (رشاد رشدي) فأقدم على المسرح بحماسين حماس الناقذ المنادي بأهمية تميز النص المسرحي العربي، وحماس المبدع المسرحي المُقل في هذا المجال وكتب لنا مسرحيته (اتفرج يا سلام) ١٩٦٥ فجمع فيها بين ثقافة الناقد ومهارة الفنان وحيله حيث استعان بالأسلوب الزاوي (خيال الظل) للتعبير عن مستوى التذكر في مسرحيته التي جرت أحداثها على مستويين هما (حكاية سعيد) وأحداثها واقعية ثم حكاية (التاجر نعمان) البعد الزمني المعر عنه (بخيال الظل).. ثم تلتقي الحكايتان بعد مسيرة متوازية.. فتتداخلان بالتعليق المتبادل ليصل إلى فكرته الأساسية وهي أن شيوع الظلم وقوته تهيجه الطليعية الواقعية استكانة الناس لا ثورتهم.

وتتابعت النصوص العربية المسرحية التي عنتت بالتوظيف الزاوي على مستوى البناء والمضمون لتحقيق مذاق خاص لمسرحنا العربي المعاصر، ففي سوريا كتب (سعد الله ونوس) مسرحيته (الملك هو الملك) ١٩٧٨ واستعان فيها بألف ليلة وليلة، ثم كانت له محاولة أخرى حاول فيها أن يحقق ما تطلع إليه

يوسف إدريس في ظاهرة التمسرح فكتب ونوس مسرحيته (مغامرة رأس المملوك حابر) وإن كان قد أضاف إليها ملامح التحريب الأوربي^(١).

وفي قطر كتب (عبد الرحمن المناعي) مسرحيته (الغني والأميرة) ١٩٧٨ باللغة الفصحى في العام نفسه الذي كتب فيه (ونوس) السوري وكلاهما أفاد من ألف ليلة وليلة حيث نقلنا (المناعي) إلى أحواء الليالي... وإن كان قد أجهض قدرات المسرحية عندما سخرها أساماً لبث المواعظ الأخلاقية^(٢).

أما في البحرين فلم يُعن المؤلفون بإحياء الشكوك الذاتية إلا من خلال البعد التاريخي عبر شخصيات تاريخية، وهو أمر يشق عن بداية التأليف الذي يستلزم وراء معطيات الإمكانيات التاريخية للمسرحي لينظمها ويرنيها ويعيد تقديمها وفي هذا المجال نجد محاولات (عبد الرحمن المعاودة) الذي كتب ثلاث مسرحيات وهي على التوالي (عبد الرحمن الداخل) ١٩٣٦، المعتصم بالله ١٩٤١، ثم سقوط بغداد).

وفي العراق كانت الحركة المسرحية تتحرك ببطء شديد لا يتوازن مع النشاط الرائد لفن الشعر، وفي هذا المجال كتب (قاسم محمد) مسرحيته التي اعتمدت على البعد التراثي أيضاً وهي (بغداد الأزل بين الجد والهزل) ١٩٧٣.

وفي الكويت تلقت يرائد المسرح الكويتي (محمد النمشي) الذي لعب دوراً بارزاً في المسرح الارجنتالي وكانه امتداد للسوري (جورج دخول) والممثل

^(١) راجع: المسرح في الوطن العربي، د. علي الراعي.

^(٢) راجع: الأدب القطري الحديث، د. محمد كنفوز.

المصري (علي الكسار).

إن هذه التماذج المسرحية التي مثلنا بها مجرد تمثيل لا إحصاء.. وعلى الرغم من هذا التمثيل المحدود لنشاط مسرحي أوسع في هذا المجال إلا أننا نشعر بمدى الحماس الزائد نظرياً وعملياً لتمييز صوت المسرح العربي، وقد توافق ذلك مع حماس وطني ربما هو السبب الأقوى لتعزيز هذا الاتجاه المسرحي لاسيما ما أنارت به ثورة ١٩١٩ في مصر من بحث للحس القومي ورغبة حادة في الاستقلال والبحث عن هوية لثقافة قوامها من التراث والانتماء، ثم زاد هذا الحس الوطني في الخمسينيات والستينيات وهي الفترة التي جاهدت فيها أكثر الشعوب العربية للحصول على الاستقلال... وكان هذا الاتجاه المسرحي هو ترجمة عملية عن ارتفاع الحس الوطني والرغبة في الاستقلال الحضاري بأبعاده السياسية والثقافية... فكان البحث عن مسرح عربي متميز.. وكان التوظيف التراثي خطوة من خطوات أخر تبلورت في الاتجاهين الاجتماعي والسياسي.

٢-الاتجاه الاجتماعي:

يعد الاتجاه الاجتماعي في النص المسرحي العربي امتداداً للتعبير عن الذات العربية، لا باستعراض أبحاد السابقين، ولكن من خلال بعد واقعي يرصد ويتقصد ليحسس ويشجع على التغيير. وقد لعب الاتجاه الاجتماعي دوراً مبرزاً في إزالة التخاصم بين فن المسرح وبين جمهوره العربي الذي أحجم عن المسرح المترجم والمعرّب بموضوعاته الأوربية واليونانية التي كانت غريبة عليه، فلم تجذبه واكتفى المسرحيون وقتئذ باحتذاب المثقفين، لكن الحماسات الوطنية والبحث عن الذات قد فرضت على المسرحيين العرب الاقتراب من واقعهم للتعبير عنه.. فكانت

المصالحة، ووجد المشاهد العربي ذاته ومشكلاته في المسرح فأقدم عليه.

وزاد الاهتمام بالاتجاه الاجتماعي في المسرح بعد نيل الاستقلال وتأثير نداءات التحرر والقومية والبحث والبحث عن الهوية والصحو الإسلامية... وعندما أصبح المجتمع العربي هو المُسير لأُموره.. فاختلط الرمز السياسي بالبعد الاجتماعي في بعض الأعمال على نحو يصعب فصله.

وكان الاتجاه الاجتماعي في المسرح من أقدم الاتجاهات التي رادها المؤلفون، وكانت إعلانه أولى لاستقلال موضوعات المسرح وتعبيرها عن مجتمعاتها، وتعد محاولة (إسماعيل عاصم ١٨٩٤) ومسرحيته (صدق الإخاء) خطوة باكراً في الاتجاه الاجتماعي، وكان من الطبيعي أن تأتي تلك المحاولة مثقلة بالعيوب، ولعل أبرز عيوبها أنها عُبِرت بشكل ميلودرامي عن ذوق زمنها حيث جمعت المسرحية بين في المسرح والمقامة، وكأنها توازي المحاولة الروائية التي جمعت أبعاد المقامة في داخلها وهي (حديث عيسى بن هشام)، لكن موضوع (إسماعيل عاصم) انغمس في المجتمع بينما (المويلحي) اعتمد على رصد المقارعة بين عصرين وعهدين، ومن ثم فمسرحية (صدق الإخاء) تناولت قضية تهديد الثروات وحرية التعليم... وعلى الرغم من تواضع المستوى الفني لهذه المسرحية ألا أنها لعبت دوراً مهماً مع فرقة (الفرداخي) التي أثرت المسرح التونسي.

وفي مطلع هذا القرن فرض (إبراهيم رمزي) نفسه ككاتب مسرحي عُني بالمجال الاجتماعي عناية فائقة وحائت أكثر مسرحياته اجتماعية وكانت أنضج محاولاته مسرحية (صرخة الطفل) حيث أفاد في بنائها من تجاربه المسرحية السابقة، ونرى أن هذه المسرحية تمثل مستوى الاتجاه الاجتماعي في مطلع هذا

القرن ولذلك نتوقف معها.

تميزت مسرحية (صرخة الطفل) عن المسرحيات السابقة لإبراهيم رمزي من ناحيتين أما الأولى فلأن المسرحية جاءت باللغة الفصحى على غير ما عودنا إبراهيم رمزي في مسرحياته السابقة، ويسدو أنها المحاولة الأولى التي التزم فيها باللغة الفصحى فكثرت الثغرات الفنية في الحوار المسرحي، لأن الحوار جاء بمستوى صياغي واحد ولم يفرق فيه بين مستويات الشخصيات المتحاورين، ومن الملاحظات أيضاً أن الكاتب التزم بمستوى مرتفع من الفصحى قد لا يصلح للحوار المسرحي حتى أنه بعث بعض ألفاظ من مرقدها الآمن في معاجمنا اللغوية ليعبر بها، فابتعد عن لزمات العصر مما أثر على مستوى الانفعال بالحوار المسرحي.

أما الميزة الثانية فتتمثل في اختياره لموضوع اجتماعي ناجح، والحقيقة أنه تحرك بفكرته المسرحية بوعي شديد وحكمة مسرحية موفقة ومركزة، ولأن عدد شخصيات المسرحية لم تزد عن أربع شخصيات تقريباً منهم شخصيتان أساسيتان هما: الزوج (علي بك) وهو محام ناجح وثري ومشهور والزوجة وهي (زهيرة هاشم) وهي على درجة من الجمال، ولكنها منذ زواجها لم تنجب، وقد مرّ على زواجها خمس سنوات، ومن هنا نفهم أن المسرحية تركز على قضية الزواج وتعامل الأزواج.

وانشغال الزوج بعمله.. والفراغ الكبير للزوجة جعلها تفكر في قضية الإنجاب بشكلٍ حاد حتى هداها تفكيرها إلى الاقتراب من شاب اسمه (حليل) ووجدت فيه ضالتها ونخيلت أن تطوير العلاقة به قد يؤدي إلى زواجها منه

لتنجب الطفل الذي تحمل به، وبالفعل بدأت نصب شراكها لاسيما وأن (خليل) طبيب عائد من أوروبا وهو متفتح ومتقف، لكن (خليل) الذي تعرف على (زهيرة هاتم) قد تعلق قلبه بأختها (عطية)، ولما تقدم لخطبتها صعبت (زهيرة هاتم).. ولم تدخر جهداً لإفشال الزواج، ولكن محاولاتها باءت بالفشل.. فقيعت في بيتها يلقيها حزن عميق وحسرة متزايدة، فصمت أذنها عن سماع أي شيء إلا (صرخة الطفل) المتخيل في أحشائها.

ونلاحظ هنا أن الكاتب يفيد من المآسي الإغريقية عندما جعل زواج خليل من (عطية) أخت (زهيرة هاتم)، لأن صلة القرى تعمق المأساة وهو اتجاه حرصت عليه المآسي اليونانية، ولتذكر (أوديب) -على سبيل المثال-.

وفي تلك الفترة الأولى للاتجاه الاجتماعي ظهر محمد تيمور وشارك به (العصفور في القفص) ١٩١٨ ثم (عبد الستار أفندي) ١٩١٨ واستعان باللغة العامية في الحوار، كذلك كتب الحكيم في تلك الفترة (المرأة الجديدة).

وإذا ما تقدمنا نحو الخمسينيات والستينيات، فإننا سنقرب من فترة ازدهار المسرح العربي، وسنجد كمّاً مسرحياً مرضياً نزائيد باضطراب في السبعينيات والثمانينيات لما شملت دائرة المسرح الأقطار العربية جميعها، ومن ثم سنشير إلى نماذج فقط، لأن النصوص لا يتسع المقام لإحصائها هنا.

في سوريا كتب مصطفى الحلاج مسرحيته (القتل والندم) ١٩٥٦ ثم جاء المتميز مسرحياً (سعد الله ونوس) فكتب (المقهى، الجراد، حثة على الرصيف).

وفي قطر كتب (عبد الرحمن المناعي) مسرحيته (أم الزين)، وجاءت في

* قول مسرحية فطرية.

ثلاثة فصول ١٩٧٥ وركز فيها الكاتب على فترة التبدل والتغير الذي طرأ بفعل تحول المجتمع القطري من عهد الصيد والغوص إلى عهد النفط ومدى تأثير هذا التحول على الأخلاقيات والعادات والتقاليد^(١).

وفي قطر أيضاً يقدم لنا (خليفة عيد الكبيسي) مسرحيته (السر المكتوم) التي تعنى بقضية الزواج من جانب خاص، فـ (محمد) بطل المسرحية مصاب بعجز عضوي يمنعه من الزواج من محبوبته ابنة العم، ويرى د. كافود أن الموضوع نفسه قد فرض صراعاً داخلياً وخارجياً إلا أن الكاتب لم يستثمر ذلك لتركيزه على النزعة الخطائية ففترت حدة الصراع، وكثرت الأفكار المسطحة.

وفي لبنان كتب سعيد تقي الدين (حفنة ربح) و(لولا المحامي). وفي البحرين كتب عيسى الحمد (إمبراطورية أبو حسوم)، وفي الكويت كتب سعد فرج مسرحية (عشت وشفت)، وفي العراق كتب يوسف العاني (الخان وأحوال زمان) وكتب نور الدين فارس (البيت الجديد) ثم (العطش).

وفي مصر شهدت الخمسينات والستينات ازدهار المسرح الاجتماعي وبرز أفضل كتاب المسرح في تلك الفترة، وكثر النتاج المسرحي الناجح، وكان الكتاب يتسابقون نحو الأفضل، فسعد الدين وهبة قدم مجموعة ناجحة من المسرحيات تذكّر منها (سكة السلامة، السينسة، بير السلم...) بينما ساهم يوسف إدريس بـ (جمهورية فرحات، ملك القطن ١٩٥٦).

وفي تلك الفترة قرص (نعمان عاشور) اسمه بأعماله المسرحية المتميزة في

(١) راجع: الأدب القطري الحديث، د. عبد كافود.

المجال الاجتماعي الانتقادي، ويرى د. مندور أنه تتبع أثر المسرح الروسي -وهو متميز في هذا الاتجاه- ولا سيما (تشيكوف) الذي تأثر به، وكان نعمان عاشور قد لفت النظر إليه بأول إسهاماته في هذا المجال وهي مسرحية (المغاطيس) وجاءت بشكل كوميدي يركز على البعد الاجتماعي الانتقادي، ثم كتب مجموعة ناجحة في هذا المجال منها (الناس اللي فوق)^(١) و(الناس اللي تحت)^(٢)، ثم توج جهوده في هذا الاتجاه مسرحيته (عيلة الدغري)، وهي التي ستوقف معها وقفة قصيرة لرصد معها من قرب المستوى الذي تطوّر إليه النص المسرحي في المجال الاجتماعي.

استطاع (نعمان عاشور) في مسرحيته (عيلة الدغري) أن يرصد من قرب التحولات الاجتماعية والحضارية للمجتمع المصري من خلال طبقاته الاجتماعية المختلفة ونماذجه الإنسانية المتباينة، وقد ساعده على سر غور المجتمع أنه قدّم مسرحيته من خلال عيلة الدغري التي ورّع شخصياتها توزيعاً ذكياً يتيح له استعراض المستويات المهنية والثقافية والنفسية للمجتمع وقتئذ، وعيلة الدغري مكونة من (سعيد، مصطفى، زينب، عيشة، حسن) والاختلاف الفكري والنفسي والمهني هو سبيل إزكاء الصراع المسرحي.

ولعل أبرز شخصيتين في العائلة هما: (سيد الدغري) وهو الأكبر وكان حياًصلاً تقليدياً وأصابه الكساد لأنه لم يطور نفسه مع (الموضة)، أما الشخصية الثانية فهي شخصية (مصطفى) الذي تقلد جنان البشر، ويحرك بشره النزاع

^(١) قدمها المسرح القومي ١٩٥٧

^(٢) قدمها المسرح المر ١٩٥٦

والصراع ويُصعده، فمصطفى كان مدرساً للتاريخ ولما حصل على الماجستير كأنه حصل على حق مطلق لاحتقار الجميع حتى زوجته وهي ابنة خاله طَلَّقَهَا، لأنها لم تعد تناسبه بعد الماجستير، ثم هو يسعى ضد رغبة أخيه الخبير (سيد) لبيع ما يتحصه في الميراث هو والبنات، فتزداد الأسرة فرقة وتباعداً.

ولا يخفى علينا أن الميراث الذي كان يجمعهم ثم مزَّقهم له بعد رامز، لاسيما وأن المسرحية تركز على فترة تحول اجتماعي وحضاري واستتبعه تغير أخلاقي وتبدل للعادات والتقاليد. وإذا استحوذ (مصطفى) بشره عل اهتمامنا في النص المسرحي إلا أنه ينتهي عندما ينجح من شره، لكن الجزء الأخير من المسرحية يلقي بضوء مكثف على شخصية كانت هامشية ثم تقترَّب من بؤرة الحدث المسرحي بجدارة تُلغى النظر إليها يبعدها الرموز رمزاً استبدالياً قريب المنال -عن عمد من المؤلف- وهي شخصية خادم الأسرة (علي الطواف).

(علي الطواف) شخصية تمتاز بالصبر على البلاء، والإخلاص في العمل فهو يعرف الكثير ويضن به حفاظاً على (عيلة الدغري) وهو صورة صارخة للمسحوقين حتى أن أكبر أمانيه بلغت حد تمني الاستمتاع بخذاء جديد... ووافق (حسن) أن يحقق له أمنيته ولكنه استبدل الخذاء ببلعة، وفرح بها (الطواف) فرحاً شديداً لم يكتمل.. لأنه لم يستطع الانتعال إذ أن القدمين قد استعصت على الثعلب الجديد لأنها تشكلت بالأرض فشرع بمأساته تنجسد في هذا القشل لأمل غير مبالغ فيه، ولم يزد عن قوله: "الله يسامحك يا حسن.. ثم نظر إلى الجمهور وهو يقول: الله يسامحكم كلكم".

والمسرحية هنا لم تعتمد على أحداث تتسلسل بعلة وعقل وإنما اعتمدت

على شخصيات تتحرك ولكل شخصية حكايتها وطموحاتها ليتمثلوا جميعاً صورة مصغرة للمجتمع المصري. وجاء الحوار هنا ناجحاً في رسم الشخصيات وأبعادها الخارجية والداخلية لدرجة تذكرنا بشخصيات ثلاثية نجح محفوظ التي وصلت بروعتها حد المعاشية للقارئ ومصاحبته... وهكذا فنحن لن ننسى شخصيات نعمان عاشور لنجاحه في التجسيد وتنويع مستويات الحوار مما حقق للمشاهد المتعة المنشودة.

٣- الاتجاه السياسي:

حفلت المنطقة العربية بنشاط سياسي موفور في النصف الثاني من القرن العشرين لأسباب عديدة منها المطالبة بالاستقلال، ثم مناقشة أنظمة الحكم في الأنظمة العربية ووجود الأحزاب وبروز القضية الفلسطينية ونداءات القومية والهوية والتحرر... وكان المسرح قد انفعَلَ بالأحداث لأن المسرحيين التصقوا بمجتمعاتهم وأوطانهم وامتاحوا مادتهم المسرحية من تحدد الأحداث الاجتماعية والسياسية، ليكسب المسرح قوة مشاركة ومؤثرة على المشاهد العربي.

وامتاز المسرح الشامي بإسهامه المتميز في مجال المسرح السياسي لاسيما في لبنان وسوريا، وما زال حتى الآن يركز على الموضوعات السياسية بخاصة. وفي لبنان كتب رشاد دارغوث (سيعودون)، ويوسف الحايك (عاقبة الظلم) وتوالت المسرحيات السياسية التي اجتذبت المثقفين أولاً، ثم استطاع المسرحيون جذب قاعدة شعبية عريضة تذوقت السخرية السياسية وانفعلت معها وطفى المسرح السياسي على الاتجاهات الأخرى - كما يقول الراعي - حتى أن المسرح اللبناني ازدهر بعد نكسة ١٩٦٧، ولما حققت مصادر الإرواء بعد عبور

١٩٧٣ قلّ النشاط المسرحي.

وفي سوريا كتب مصطفى الحلاج (الغضب)، وكتب وليد إخلاصي (طبول الإعدام) بشكل حدائلي استعان فيها بملامح سارترية النزعة، وأشهر المسرحيات السياسية كانت مسرحية بعد الله ونوس (حفلة سمر من أجل حزيران) وكانت رد فعل فوري للتكسة، وقدمها ونوس بشكل المسرح المرتجل.

والعراق لم يحرم المساهمة المحدودة التي جاءت متأخرة نسبياً عندما كتب عادل كاظم (الموت والقضية) ١٩٦٨ ثم كتب نور الدين فارس (جدار الغضب) وذلك في عام ١٩٧٤.

وفي قطر احتذبت الموضوعات السياسية المسرحيين لاسيما (عبد الرحمن المناعي) ثم (غاث السليطي) والأخير قد كتب مسرحية (المتراشقون) وعمد فيها إلى تصوير الخلافات العربية بشكل رمزي استبدلها قريب المنال وكان الخلاف في إمبراطورية (عجب العجب) وبالتحديد بين ولاياتها المتناحرة لاسيما بين ولايتي (الجبيل) وحاكمها (دندان)، وولاية (الجبيل) وحاكمها (شركان). ود. محمد كافود يرى تواضع المستوى الفني في هذا العمل المسرحي^(١).

وتأتي مسرحية (ها الشكل يا زعفران) لعبد الرحمن المناعي بصورة فنية أفضل ويحكي لنا (زعفران) الفلاح الناجح الذي اشتهر بزراعة الشمام المتميز.. ولكن زوجته ألحت عليه لبيع شمامه في المايئة من أجل الكسب الوفير.. وهو

^(١) راجع : دراسات في المسرح القطري بين الرؤية الفكرية والبناء الفني، د. كافود والقضايا الاجتماعية والفكرية الاجتماعية والفكرية في المسرح القطري، د. محمد كافود.

في طريقه إلى المدينة استولى على بعض شمامه رجال بيدل صفراء، ولما دخل المدينة أخذوا جزءاً من شمامه كضريبة، ثم جاءت مجموعة نائلة فأخذت الجزء الباقي لأنه مخالف... فاضطر إلى أن يبيع بقله ويبيت في المقابر... ثم فكر يأخذ ضريبة على كل جنازة... إلا أن أمره انكشف مع جنازة ابنة السلطان... ولما أخذ إلى السلطان رأى عنده أولئك الذين استولوا على شمامه بحجة الضريبة والمخالفة... وهم الذين أنفسهم حاشية السلطان، ولما عرض ذلك على السلطان أعلن الإصلاح في البلاد...^(١٦). وفكرة المسرحية جيدة وبعدها السياسي والاجتماعي مؤثر وبساطة تنفيذ الفكرة الإصلاحية هو مصدر قوتها هنا.

وقدم (صالح المناعي وعادل صقر) مسرحية (ابتسام في قفص الانهزام) وابتسام تعلقت بأحمد، ووثنت الزواج منه، لكن الوالد رغب في تزويجها لابن أخيه (عتيق)، أما الأم فرغبت في تزويجها لابن أختها (خالد)، ويرفض الأب حرية الاختيار لابنة (ابتسام). وتصل الأمور حد المضاربة الأسطورية عندما يتفق الأب والابنة والأم على أن تتزوج بأول قادم... فيظفر بها خالد، لكن (ابتسام) لم تنسجم في حياتها الزوجية معه.. ولما رغب خالد في الابتعاد عن البلد بحجة الدراسة تتعلق به ابتسام وتعود إلى صوابها وتقرر السفر معه^(١٧).

وتشغل قضية الزواج والانفتاح بعد النقط الموضوعات الرئيسية لكتاب المسرح القطري، فيقدم (حسن حسين) مسرحية (ثلاثة على واحد) ويحدثنا عن أبي خالد القادر مالياً فيكثر من زوجاته فيتزوج بقطرية فمصرية وهندية، والفكرة

^(١٦) لمراجع نفسه.

^(١٧) القضايا الاجتماعية في المسرح القطري، د. محمد كافور.

نفسها في مسرحية (الختان) لصالح المناعي وعثمان محمد علي. ويكتب عبد الله أحمد عبد الله (عانس)، ويكتب محمد مبارك العلي (نادي العزوية). وهي مسرحيات ترصد قضايا الزواج عبر التطور الذي طرأ على قطر بعد النفط.

ويخرجنا (صالح المناعي) من قضايا الزواج إلى قضية اجتماعية أخرى تتمثل في تحكم الكبار في الصغار ويكتب مسرحية (الصفير والبحر) والتي يرى فيها د. كافود بأن تقديمها في شكل التذكير قد أضعف الصراع الذي انتهى بانتهزيمة (خالد) وإعلانه البعد عن البلدة^(١).

وفي مصر زخر الاتجاه السياسي في المسرح بالعديد من المبدعين المتميزين ومنهم (ألفرد فرج، علي سالم، سعد الدين وهبة، ميخائيل رومان، فتحي رضوان..). والأخير (فتحي رضوان) ساهم بمسرحيته (شقة للإيجار) تناول فيها موضوع الثورة الشاملة وآثارها... . وفي عام ١٩٦٥ يقدم ألفرد فرج مسرحيته (سليمان الحلبي) حيث قدم سليمان الحلبي الممثل للقومية العربية، وكليبر الرمز الحر للقوة الاستعمارية الغاشمة، والمواجهة هي سبيل الصراع، فسليمان الحلبي ورفاقه يعتبرون أن كليبر والمستعمرين هم مجموعة من اللصوص ويحتسون وراء راية وشعار لاسم دولة.. وكانت القناعة كافية لإقدام سليمان الحلبي على القتل (ويتميز ألفرد فرج في هذه المسرحية بقدرته على إيجاد تعادلية فنية توازن بدقة بين الأحداث التماسكة والأفكار، فلم يطغ أحدهما على الآخر).

وجاء (علي سالم) ليساهم بمسرحية سياسية من خلال توظيف جيد لأسطورة يونانية قديمة ويكتب مسرحية (أوديسب) ١٩٧٠، ويفترض أن

^(١) المرجع نفسه.

الأسطورة وقعت أحداثها في (الأقصر) وهو يسعى إلى السخرية من البطولة الفردية المزعومة التي يصنعها الشعب القادر على تزييف الحقائق، فيطبل المسرحية لم يعط الفرصة - للتحدث إذ أن الشعب استقبله وهو يردد المقتضات: (أنت اللي قتلت الوحش) وإذ به يُتَوَجَّ بطلاً من قِبل الشعب.. ومن ثم تطلعوا إليه ليلعب دور المنقذ، لكن البطولة التي صنعها الشعب -لأنه مغرم بعبادة الأبطال- لم تكن حقيقية ومن ثم كان الإنقاذ وهمياً، ولذلك يعود الوحش من حديد ليسخر مما قام به (أوديب) بل ليسخر بشكل غير مباشر من الشعب المغرم بصناعة الأبطال.

ويخلص (علي سالم) إلى فكرته الأساسية وهي أن حاجتنا لبطولة جمعية أقوى من حاجتنا لبطولة فردية.

وقدم (ميخائيل رومان) مسرحية (الوفد) في فصل واحد وتحدثنا عن وفد جاء من سفر بعيد.. ومَنَّى نفسه بوجبة دسمة وراحة... ولكنه لم يظفر بما مَنَى به نفسه لأنه وقع تحت سطوة آلة إنسانية أنهكته بالحوارات والاستجابات... وهو يحاول أن يبرز لنا فكرته المسرحية وهي ضحايا النظم الديكتاتورية.

وتتوقف وقفة قصيرة مع نموذج لمسرحية سياسية اجتماعية لسعد الدين وهبة الذي يثبت لنا أن المجتمع بقضاياه امتداد للمواقف السياسية والمواقف السياسية ذات صلة قوية بقضايا المجتمع، وذلك في مسرحيته (كوبري التاموس).

وهو يلقي بأضوائه المسرحية على طائفة من قاع المجتمع جمعهم قاع بناية كبير يسكنون هذا القاع وهم (حضرة، حميس، الفلاسكي، الدرويش، زهيرة، جمعة...) ثم ينضم إليه جماعة من الشباب الوطني (سامي وحازم ويوسف) جاءوا

للاحتباء عميقاً لتنفيذ سلسلة من الاغتيالات للحونة، وتساعدهم حضرة على إخفاء الأسلحة على الرغم من عدم قناعتها بأسلوب الاغتيالات.

والكتاب يجعل الشخصيات جميعاً في حالة انتظار على الرغم من اختلاف مهتهم وحالاتهم ونفسياتهم، فالجميع يتحلى بسأمل الانتظار. أما (حضرة) فقد جاءت تبحث عن شخص ولم تجده.. وتنتظره. و(الدرويش) ينتظر عبد الموجود... الذي خرج في مظاهرة ولم يعد.. وتغري ابنها بالسك المقلبي والخيز الطري ليعود... وتنتظر لكنه لن يعود لأنه مات غرقاً هروباً من الشرطة. حتى (الفلاسكي) ينتظر قرده الذي هرب منه...

ومقهي (حضرة) هو مكان الالتقاء، ويحرص الكاتب على تقديم الجانب الضاحك والمزج بالسخرية، ف(جمعة) يحكي مغامراته مع سرقة الحمير وأنه سرق ١٢ حميراً فسُجن سنة واحدة، ولما سرق حميراً واحداً سُجن ثلاث سنوات ويقول: يبدو أنه كان حميراً مهماً لرجل مهم!

أما المجموعة الفدائية فتتغذ أول عملية ثم يكتشفون أنهم قتلوا رجلاً من عامة الشعب فيحزن المنفذ (سامي) ويسلم نفسه للشرطة.. ويصعد المؤلف دور حضرة ليجعلها الملحاً للطبقات الدنيا وللمجاهدين حتى يرمز بها إلى الوطن.

وفي السنوات الأخيرة يشهد المسرح العربي تطوراً كبيراً يستوعب معه الطاقات الإبداعية والمذاهب الفنية المختلفة، واتسع للتجريب والتحديث واتصل بحركة المسرح العالمية.. مما يدل على أن فن المسرح قد تمكن من ثريتنا الأدبية الحديثة في وقت قياسي لا يزيد عن قرن بدأ فيها المسرح حرجاً بخطوات وثيدة

يستعير من المائدة الأوربية أطايب النصوص المسرحية ثم يفضل المسرحيين العرب
تطور النص المسرحي واستقل وعبر عن آمالنا وعاداتنا وطموحنا، وبعث ماضينا
المجيد، وأصبح الفن المسرحي أحد أبرز الأجناس الأدبية في أدبنا العربي الحديث
والمعاصر.

ثانياً: المسرح الشعري :

كان المسرح الرائد عند قدماء الإغريق مسرحاً شعرياً، فأعلام المسرح في اليونان مثل استخيلوس ويوربيدس وسوفوكليس صيوا قرائحهم في قوالب الشعر وأصبحت مسرحياتهم المبكرة قدوة لمن ألفوا في هذا الفن قروناً كثيرة بعدهم. فقد استمر تأليف المسرحيات الشعرية دون سواها لدى شكسبير ثم لدى أعلام الأدب الكلاسيكي في فرنسا مثل كورني وراسين وموليير... فكان النتاج المسرحي كله لدى هؤلاء جميعاً وعبر تلك العصور شعرياً.

وعلى هذا الغرار كانت بدايات الأدب المسرحي لدى العرب في مرحلة النهوض منذ منتصف القرن التاسع عشر.

وأول مسرحية شعرية عرفها الأدب العربي الحديث كانت باسم "المروءة والوفاء"، وقد ألفها الشيخ خليل اليازجي شقيق العلامة إبراهيم اليازجي سنة ١٨٧٦ء، وهي مستمدة من التاريخ العربي في الجاهلية أيام النعمان بن المنذر ملك دولة المناذرة في الحيرة.

وهكذا كان طبيعياً أيضاً أن يكون المسرح الشعري أسبق في الظهور من المسرح النثري في أدبنا العربي، لأن المسرحيين الرواد العرب احتضوا هذه التقاليد الموروثة لدى المؤلفين المسرحيين في سائر الآداب العالمية.

ثم تبع ذلك محاولات أخرى اختلط فيها الشعر بالثر.. ثم كانت السيطرة للنثر والتي استمرت حتى اليوم. وندرت المسرحيات الشعرية في القرن

للماضي، ولا نكاد نلتقي إلا بمحاولة أحمد شوقي الأولى (الملوك الشارد أو علي بك الكبير) سنة ١٨٩٣ وهي المسرحية التي كتبها في فرنسا، ولما أرسلها إلى حديوي مصر نصحه بأن يترك هذا المجال حتى يعود إلى مصر، لكي يستمر إقامته في فرنسا للإطلاع والثقافة. ويبدو أن المحاولة كانت ضعيفة فانصرف أحمد شوقي عن كتابة المسرح الشعري لوقت طويل.

ولما بويج شوقي بإمارة الشعر عاود التفكير في المسرح الشعري ليسد ثغرة في أدبنا العربي الحديث الذي خلا من النصوص المسرحية الشعرية. وبداية من سنة ١٩٢٧ بدأ أحمد شوقي في ارتياد طريق صعب المراس عليه كشاعر غنائي، فاحتفى بالموضوعات التاريخية لتساعده بأحداثها وشخصياتها وزمانها ومكانها على مسرحه موهبته الشعرية، وبدأ بمسرحية (مصرع كليوباترا) وأعاد كتابة محاولته الأولى (علي بك الكبير).. ثم كتب باقي إسهاماته المسرحية حتى وفاته ١٩٣٢.

والنظرة السريعة للمسرح الشعري وبداياته حتى الاستقرار وبداية الانطلاق يمكن أن نحصيها عبر الوقوف مع ثلاثة من رواد المسرح الشعري يمثلون بإبداعاتهم من أواخر العشرينيات وحتى الستينيات وهم: أحمد شوقي ، عبد الرحمن الشرقاوي ، صلاح عبد الصبور.

١ - أحمد شوقي :

ارتاد شوقي الطريق الصعب، لأنه تحول بشاعريته الغنائية الناجحة إلى شاعرية مسرحية، والفارق الإبداعي كبير، فالغنائية صوت منفرد، والمسرح

عمل تركيبي، والصعوبة الثانية أن المحاولات قليلة تكاد تكون معدومة في أدبنا العربي، والصعوبة الثالثة وهي ما مدى مناسبة الشعر التقليدي للحوار المسرحي.

لم تغب هذه الأمور عن شوقي، وعلى الرغم من ذلك خاض المجال ليفتح طريقاً صعب المراس، وليحقق ريادة مدعومة بالسبق والأولية أكثر من الدعم الفني الذي جاء متواضعاً ولا يمكننا من إطلاق الريادة الفنية لأحمد شوقي في هذا المجال، ويبدو أن الريادة الفنية انتظرت طويلاً حتى جاء مستحقها وهو صلاح عبد الصبور.

والحقيقة أن شوقي وجد صعوبة في تسخير البيت الشعري التقليدي بشرطيه لمهمة الحوار المسرحي، وظهرت تلك الصعوبة في محاولاته الأولى، ثم اكتشف أنه من الأفضل استخدام البحور الصافية ذات التفعيلة الواحدة المتكررة مثل الرمل:

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

وفي محاولاته الأخيرة لاسيما في مسرحيته (عنترة ومجنون ليلى) اهتدى إلى تطوير آخر للوزن التقليدي إذ أنه وزع الوحدات التفعيلية للبيت على المتحاورين ومن ثم اهتدى بشكل غير مباشر إلى فكرة وحدة التفعيلة بدافع متطلبات الحوار المسرحي الذي يقصر ليصل حد كلمة واحدة مسكونة بتفعيلة.. وقد يطول إلى أربع تفعيلات أو أكثر أو أقل... وهو تطور ساعد بالتبعية على دقة الحوار المسرحي الذي افترض إليه شوقي في مسرحياته الأولى، حيث طال

الحوار منه يشكل أثر على فاعلية الحوار وأثر على تصعيد الحدث المسرحي.

لقد شق شوقي الطريق بصعوبة بالغة، ولكن تمكنه من الشعر وموهبته الشعرية قد ساعدته على تذليل الصعاب، والوصول إلى حلول ترويض عمود الشعر للمسرح، وأفاد اللاحقون من هذه النتائج وبخاصة بالكثير وعبد الرحمن الشرقاوي.

وقد تحرك شوقي مسرحياته بين أرجاء التاريخ فضلاً عن إفادته من السير الشعبية وقصص العشاق النثرية للعرب والتي تصيد منها (مجنون ليلى، وعنزة) ومن التاريخ الخالص أخذ (علي بك الكبير) عن المماليك، وكتب (مصرع كليوباترا) عن التاريخ الفرعوني، ثم أفاد من الفرس وكتب قمبيز. وكان الرصيد المعروف لهذه الموضوعات قد أفاد شوقي الذي لعب بدور المشكل لمادة ذات بداية ونهاية ومكان وزمان بل وشخصيات، ومن ثم كان التاريخ مساعداً مهماً لشوقي الذي كان شاعراً غنائياً قبل أن يرثاد المسرح.. ولعلنا سنلاحظ أن موضوعات المسرح الشعري قد احتجز التاريخ أكثر من نصفها، وهذا يدل على أن الشعراء كشوقي أفادهم وساعدهم التاريخ حتى أن أكثرهم اعتمد على الحدث التاريخي نفسه بدلاً من صدى الحدث الذي يحتاج إلى قدرة بنائية أصعب مراساً.

ولهذا كله جاءت مسرحية شوقي (السمت هدى) فريدة بين مسرحياته لأنها الأولى التي انفردت بموضوع اجتماعي وشذت عن المعين التاريخي، وفكرة المسرحية من إبداعه وبجهده خياله المركب، ويبدو أنه بث خبرته المسرحية في هذه

المسرحية (الست هدى) فحاعت الأفضل فتياً بين مسرحيات شوقي جميعها بما فيها المسرحية النثرية الوحيدة (أميرة الأندلس).

في مسرحية (الست هدى) تناول شوقي قضية الزواج وكثرة الزواج بطريقة ساحرة ضاحكة ولذلك جعل للمسرحية بطلة مزوجة لا بطلاً كما هو متوقع، فالست هدى تستخدم ذكاءها لتتزوج بعشرة رجال.. وكلهم كان من الطامعين في ثروتها قبل الطمع فيها كأنتى.. ولذلك انتهت كل زواجة بمفارقة مضحكة ليخرج الزوج ولم يصب من الثروة شيئاً بل وربما ورثت هي فزادت ثروتها وزاد طلابها مع زيادة ثروتها.

ولكي يفرد شوقي مساحة البعد الاجتماعي فإنه اختار الأزواج العشرة من فئات مختلفة وثقافات مختلفة ومهن مختلفة ومستويات اجتماعية مختلفة حتى يصور من خلالها أكبر قدر ممكن من النماذج المتباينة فمنهم (العمدة، الأديب العاطل، الضابط، المقاول، الموظف....) وكان الزوج الأخير الذي استمتع بموتها استمتاعاً قريباً من هذه الثروة التي تطلع إليها الكثيرون قبله، ولكنه يكتشف أن الست هدى أوصت بثروتها لخيراتها وخدمتها ولأعمال البر!

وتعد هذه المسرحية من أفضل أعمال شوقي المسرحية لأن حملة السليبات في مسرحياته الأخرى حولها هنا إلى إيجابيات ومن أهمها الحوار الناجح الموزن المصعد للحدث المسرحي بشكل رأسي، فضلاً عن قدرته في تسجيله الذكي لكثير من المفارقات ثم قدرته على تطويع بعض اللزمات التعبيرية الشعبية للصياغة الشعرية، ثم إنه نوع الحوار ونوع البحر الشعري تبعاً للموقف المسرحي، وهذه

حساسية فنية عالية.

ومن ناحية أخرى نجح شوقي في أن يجعل هدفه الاجتماعي يصل عبر الإضحاك وقد رسم شخصوه بإتقان وتناسب كل شخصية مع مهنتها، واستطاع أن يبرز لنا حجم الانحرافات الأخلاقية في المجتمع كالنفاق والجشع والتصابي والاستغلال....

وهذا مشهد تصف فيه (الست هدى) لزينب زوجها الرابع:

"زينب:	أجل تعيشين وتدفنين	حتى تصيبي منهم اليتيمات
الست هدى:	ولست أنسى زوجي الرابع	لا شافعا كان ولا نافعا
	قالوا أديب لم يروا مثله	ولقيوه الكاتب البارعا
	قد زينوه لي فاخترته	ما اخترت إلا عاطلا ضائعا
	رائع أكثر الزما	ن على الصحف مفغدى
	يكتب اليوم في "اللواء"	و غدا في "المؤيد"
	ليله أو نسهاره	فارغ الجيب واليد
	رحمة الله عليه	كان لا يحقر مالا
	كان إن أقلمس لا	يسألني إلا ريبالا

ولما بلغت الست هدى من الكبر عتيا تزوجت الزوج التاسع وهو المحامي

السكير الذي كان يسخر منها:

"عبد النعم المحامي:

هدى ، ضلال ، أين أنت يا هدى	أين العجوز؟ أين جدتي هدى
هدى أنت عجوز النجس أنت قردة	خطوطك الوحل وكحلك العمى
... أين مضت بومتي ؟	أين ذهبت خفتي ؟
خداك ضيقدعتان قد أسننا	وأذنالك عقربان من قننا
وحاجبك و الخطوط فيهما	كدودتين اكتظتا من الدما

و بين عيّنسالك نفسار وجفا عيّن هناك خاصمت عينا هنا.⁴

ومن بين مسرحياته التاريخية والشعبية كانت مسرحية (عنزة) وهي من أنجح مسرحياته بعد (الست هدى)، وشوقي يستثمر معطيات الحكاية الشعبية بتصور خاص مبالغ فيه حتى أنه خرج على عادات العرب وتقاليدهم فجعل عبلة تتمرد على عادات العرب وترفض خطابها، حيث تبعث له (بناجية) كعروس بدلاً منها ثم يظهر عنزة وعبلة ويكتشفان التدير في الوقت المناسب

لكن الإيجائيات هنا عديدة قياساً بالمسرحيات الأخرى لشوقي فالروح الرومانسية هنا كانت في صالح الموضوع وأشاعت حواً يتناسب وصراع الغرام بين عبلة وعنزة من ناحية وخطابها من ناحية أخرى. وعدم الالتزام بإتمام تفعيلات البيت بشكل كامل واحدة من الإيجائيات المهمة في هذه المسرحية التي تطور فيها الحوار تطوراً نسبياً.

وهذا مشهد من المسرحية بين عنزة وضرغام الفارس الشهم الذي أصرّ على أن يلتقي بعنزة ويترك لعبلة حرية الاختيار، فتتضم إلى الحوار:

”عنزة : أجنّت تسي مهاتي؟

ضرغام : — جئت أخطبها ما أجمل الصدق لم يلبس بإنكار

عنزة : فما جرى؟

ضرغام : — نال منا مالك وبغى عليك بالشتم هذا العائب الزاري

عنزة : — اسمع بيتنا شرك في حب عبلة قد يدنو من النار

فاجعل لنفسك أنثى غيرها أرباً فإن عبلة آرابي و أوطاني

ضرغام : وأنت فاعبد سواها إنني رجل جعلت عبلة أوتاني وأحجاري

تعال نذهب إلى شمس النهار معاً تقول: عبلة قد خيّرت فاختاري

عنزة : (ينادي) يا عبلي

عبلة : (من وراء ستار) لييك يا ابن العم

(تقبل عبلة)

ضرغام : — أنت هنا

عبلة : أجل

ضرغام : — إذا سمعت ما قيل أذناك.

عبلة : أجل علمت بما قد دار بينكما

عنزة : — فما ترين إذن؟ القول أرضاك

يا عبلي حبك في حمي حرى ودمي وقد يحبك ضرغام ويهواك

ضرغام : أحبها حبي العذّي وأعبدّها عبادة اللات

عنزة : — بنت العم بُشراك

ضرغام : ولو يطاف بغير البيت في زمي ما طُقت يا عبلي إلاّ حول مفتاك

عنزة : الآن يا عبلي تختارين راضية هاك الخطيبين قد مدّا يداً هاك

عبلة : إني قد اختّرت يا ابن العم من زمن

عنزة : — من؟

عبلة : — سيدي (تندفع إليه)

عنزة : — عبيدك الوفي ومولاك.

ولما كانت محاولات شوقي المسرحية سيّاقة في أدبنا العربي، وغير مسبوقة

إلا بأعمال متواضعة خلطت الشعر بالنثر كان من الطبيعي أن تخلف محاولات شوقي المسرحية وراءها بعض الثغرات كسمة عامة للأعمال الرائدة، ويمكن أن نوجز الآتي على محاولات شوقي المسرحية:

١- ضعف الأثر المأساوي في مسرحياته بسبب وجود صراعين وعقيدتين... مما يشتت ولاء المشاهد، وذلك مثل ما جاء به في (مصرع كليوبترا)^(١) حيث أضاف إلى مسيرة كليوبترا قصة حب بين (حابس) و(هيلانة).

٢- عدم نضج الصراع النفسي لشخصه لتركيزه على الجانب الظاهري وعدم غنائه بتحليل وسر أغوار الشخصية من الداخل، ولذلك قلَّ تأثير شخصياته على القارئ أو المشاهد.

٣- مخالفته لبعض الحقائق التاريخية في مسرحه كمخالفته لعادات وتقاليد العرب في (عنترة).

٤- تمثل الغنائية الطاغية على حواراته أبرز السلبات في مسرحه بصفة عامة وذكر د. شوقي ضيف أن أحمد شوقي كان يكتب قصائد شعرية يُنطق بها الشخص في المسرحية، ولعل هذا ما يفسر لنا كثرة النصوص الغنائية التي استزرعها في مسرحياته في (عنتون ليلي) ٣٤، وفي (مصرع كليوبترا) ٢٦، و(علي بك الكبير) ١٦، (الست هدى) ١٦، (قمبين) ١٤، (عنترة)

(١) كليوبترا... لم يكن شوقي أول من تناولها مسرحياً فقد سبق محاولات أوربية هي: ١٥٠ مسرحية فرنسية، ٦ مسرحيات إنجليزية واحدة لشكسبير، ٤ مسرحيات إيطالية. وأكثر المؤلفين الأوربيين ظلموا (كليوبترا) وشوقي فُتِحَ للكتابة عنها ليصفها.

١٣٠٠) إذن فعدد النصوص الغنائية ١١٩ مقطوعة^(١٩) غنائية في ست مسرحيات، وهذا يوضح غلبة الغنائية على الدرامية مما أُنسَبَ في بقاء الحوار وإطالته، وأصبح النص معنياً بتوليد المعاني الغنائية والإعداد لها على حساب تصعيد وتطوير الحدث المسرحي.

٥- ضعف التعامل مع الحدث التاريخي، لأنه عُني بالجانب السلطوي، ولم يحدد أحداثه المسرحية لتصوير ردود الأفعال الشعبية مما أفقد مسرحه بعداً درامياً مهماً وثنياً، ويبدو أن نشأته أثرت على اتجاهه السلطوي حتى في تناوله المسرحي.

وعلى الرغم من هذه الملاحظات التي ردها النقاد إلا أن شوقي بدأ الطريق الصعب ومكّن المسرح من الشعر ومكن الشعر من المسرح على الرغم من صعوبة ترويض عمود الشعر للحركة الدرامية والمتطلبات الحوارية، وقد نجح شوقي في تنويع إسهاماته ما بين التاريخية الشعبية فالاجتماعية ومن ناحية أخرى فهو قد قدم المأساة والمهابة (الست هدى) والملاحم الرومانسية (عنترة، مجنون ليلى).. وكانت البداية حادة... لكنها أصبحت في حاجة إلى المزيد من الخطوات نحو نضج المسرح الشعري العربي.

٢- عبد الرحمن الشرقاوي:

جاء الشرقاوي بعد شوقي في الأربعينيات لا لمزيد خطوات فنية يعدد شوقي، ولكن ليعمق ما بدأه شوقي، وليضيف رصيداً مسرحياً جديداً يمثل امتداداً

^(١٩) يقال بأن شوقي أكثر من هذه المقطوعات الغنائية لأنها كانت تروق فوق المشاهد المسرحي المصري آنذاك.

للمستوى الفني الذي يدهه أحمد شوقي.

لقد بدأ الشرقاوي شاعراً غنائيّاً كأحمد شوقي، واكتسبت قصائده بملامح درامية مثل قصيدته (من أيام مصري إلى الرئيس ترومان) التي تعد نموذجاً جيداً للشعر المسرحي، ويبدو أنه امتلك استعداداً طيباً ليتحرك بثقة نحو المسرح الشعري، وتندر - كشوقي - بالثاريخ، وامتاز باختياره لفترات حساسة وحاسمة من تاريخنا العربي، وطعم المعطيات التاريخية بمرور سياسية لا سيما في ثنائيه: الحسين نائراً والحسين شهيداً، ثم في ثلاثيته (النسر الأحمر، النسر والغريبان، النسر وقلب الأسد). والنقطة من التاريخ مسرحيته الحماسية (وطني عكا) وانتقى من أحداث الواقع العربي قصة المجاهدة الجزائرية (جميلة بوحيريد) وكتب مسرحيته (مأساة جميلة) ثم أضاف الشرقاوي أفضل أعماله المسرحية وهي مسرحية (الفتى مهران).

ويؤخذ على مسرح الشرقاوي ما أخذ على شوقي من غلبة الغنائية للدرامية وآثارها السيئة على فنية الأداء المسرحي، واقتضت شخصيات مسرحيته إلى الحيوية التأثيرية، وكادت تفقد تميزها لولا فضل من الصدى التاريخي الذي تحمله الشخصية باسمها.

وانفرد الشرقاوي بسلبيات خاصة لم تجدها عند شوقي كتكراره للأفكار والآراء، فضلاً عن ضعف الصراع المسرحي، والضعف هنا لم يكن ناتجاً من ثنائية حديثة، وإنما لضعف المواجهة بين المتصارعين، وتفاوتت القوى بينها فالحسين - مثلاً - في ثنائيته كانت محاولته قد حكم عليها بالفشل قبل أن يبدأ، لأن الحسين لا يمتلك قوة توازي قوة الأمويين أصحاب النفوذ والسلطان والحكم، فالقوتان

هنا غير متكافئتين فاحتفى الصراع الحقيقي، واكتفى بحماس الحسين لحماية ماء الوجه - كما يقولون- لكن الحماس لم يعوض فارق القوة، ولذلك ضعف الصراع.

وفي تلك الفترة ظهر (عزيز أباظة) ليترسم هو الآخر خطى شوقي وكتب مسرحيات إسلامية مثل (قافلة النور، العباسية، قيصر، قيس ولبنى...). ثم جاء محمود غنيم فسار على الدرب نفسه بمسرحيات منها (المروءة المقتنعة، غرام يزيد). وظهر أيضاً باكثير فترجم لشكسبير ثم كتب مسرحيته (اختناثون) ١٩٤٠ بالشعر المرسل الذي استخدمه في ترجماته، ثم كتب مسرحية (قصص اليهودج). وكان باكثير أفضل من أفاد من النتائج التي توصل إليها شوقي لتسخير الشعر للحوار المسرحي فابتعد عن اليحور المزوجة، ولم يتقيد بعدد ثابت من التفعيلات في حواراته، مما جعل لإسهامه المسرحي طعمه الخاص إلا أن الريادة الحقيقية كانت في حاجة إلى دفعة فنية متميزة للمسرح الشعري واعتقد أن صلاح عبد الصبور قد حققها.

٣- صلاح عبد الصبور:

أعمال صلاح عبد الصبور المسرحية تمثل ريادة حقيقية للمسرح الشعري، لأنه امتلك وسائل الإنجاح لأعماله المسرحية بموهبته الشعرية من ناحية، ثم ببقائه التميز من ناحية أخرى وأنه قد أفاد بشكل مباشر من الشعراء الإنجليز والأمريكان وبخاصة (ت.س. إليوت) و(جون كيتس) وقد اعترف صلاح عبد الصبور نفسه بهذا الحجم التأثيري للشاعرين عليه ولا سيما إليوت.

وكان لظهور الشعر الحر وانتشاره أثره الكبير على مسيرة صلاح عبد

الصبور المسرحية ، لأنه استثمر إمكانات الشعر الحر استثماراً كاملاً لصالح المسرح ومن ثم تجاوز عبد الصبور مشكلات الموسيقى الشعرية للقصيدة التقليدية ومدى تناسبها لمطلوبات الحوار المسرحي. وكانت هذه هي المشكلة التي أرقت أحمد شوقي والشرقاوي وأباطه.

وتميز إسهام صلاح عبد الصبور المسرحي بالتنوع ومن ثم فتق شرقة التاريخ التي لم يتجاوزها السابقون عليه (شوقي، أباطه، الشرقاوي) إلا نادراً، فكتب عبد الصبور مسرحيات (شعبية، سياسية، تاريخية، فنتازية...).

بالإضافة إلى قدرته على التوظيف الناجح للذات بالشكل والموضوع وعصوية التعبير، وقدم من حيث الشكل المسرحية التقليدية، ومسرحية اللامعقول، ومسرحية الفصل الواحد، وفكرة المسرحية داخل المسرحية في التوزيع المورفولوجي للأبعاد الدرامية المركبة كما جاءت من قبل عند شكسبير في (هاملت) عندما استخدم الفرقة الجواله.. ليكشف للألم والعم عن جرمهما، وهو نفسه الشكل الفني في (الأميرة تنتظر).

وأسهم صلاح عبد الصبور في المسرح الشعري بـ(مسافر ليل، مأساة الحلاج، الأميرة تنتظر، ليلي والمجنون، بعد أن يموت الملك) ونكتفي هنا بوقفه سريعة مع عمليين من هذه الأعمال لتقف على حقيقة المستوى الفني الذي أثنى به صلاح عبد الصبور المسرح الشعري، وسنقف مع مسرحيتي (الأميرة تنتظر، مأساة الحلاج).

في مسرحية (الأميرة تنتظر) ينقلنا عبد الصبور إلى أحواء ألس ليلة وليلة

لنرى صراعاً بين الخير والشر... حيث يستعين الشر بوسائله غير المشروعة ليخدع وينافق ويقتل ويكذب... ليصل إلى مبتغاه... وحسب شخصية الشر (السمندل) الذي اقترب من الأميرة الصغيرة وتودد إليها وأغراها حتى وقعت في حبه عن عمد منه، لأنه عرف أن والدها الملك لن يحب ولداً، فتطلع للملك عبر الأميرة بحب مزعوم.

ثم يفاجئنا عيد الصبور بتطاول الشر الذي يقفز فوق كل التوقعات ليقتل الملك ويستعجل الملك قبل أن تُرف إليه الأميرة التي هربت بدورها بعد مقتل أبيها من قصر الورد إلى وادي الأشجار مع عدد من وصيفاتها.

وتقضي الأميرة مع وصيفاتها خمس عشرة سنة يرتشفن الحزن على مهل، ويجدن في تخيل مشاهد حب الأميرة للسمندل تظهر لأحزانهن، ويتذكرن السمندل الذي أضاع بطمعه الأحلام ولطّخ الحب بالدماء.

وفجأة تظهر شخصية مجهولة للأميرة ووصيفاتها، ويطلب الإقامة معهن ويدعي أن لديه أغنية لم يستطع إتمامها.. وينتقل إتمامها، فينضم إليهن في دائرة الانتظار المتجدد بالأحزان.

وفجأة أيضاً يظهر (السمندل) الذي يستدرج الأميرة لاستعادة غرامه معها، وعندما تضعف الأميرة يعرض الرجل المنتظر معها وهو (القرندل) الذي يقرب من (السمندل) ويسكن السكين في صدره.. تكي الأميرة.. ووجه السمندل مملوء بالذعر... ويطلب (القرندل) من الأميرة إن ترتفع فوق عواطفها أحزانها، وتقرر الأميرة العودة إلى القصر... فيتمكن (القرندل) من إتمام أغنيته

ويقول: "

يا امرأة وأميرة

كوني سيّدة و أميرة

ليكن كل القربان الشجعان

ممن يجلو مرآهم في عينيك

لك خدماً لا عشاقاً

أو عشاقاً لا معشوقين "

وبالإضافة إلى هذا الجو الأسطوري الذي يستمد قوام الممثلة من (الليالي) يحرص عبد الصبور على هزيمة الشر وقته لتكتمل الأبعاد الأسطورية. بما يرضي فضول المشاهد، ولكن المسرحية حُملت ببعد رمزي قد لا يخفى على أحد، فالقرنديل هنا هو ممثل لإرادة الشعب فيثأر من الخائن (السندل) أما صورة الحب الرومانسي الصادق الذي تقلدته الأميرة فلم يعد يصلح الآن مع جو مليء بالتدني الخلفي والصراعات غير الشريفة في زمن راحت فيه الأطماع البشرية.

ويجمع النقاد على أن عبد الصبور قد حقق هنا المعادلة الصعبة وهي (اقتصاد في المساحة واتساع في العمق) حيث جاءت الحوارات قصيرة ومركزة وسريعة فصعدت الحدث المسرحي، واستطاع عبد الصبور أن يسخر الشعر لفنية الأداء المسرحي المتنوع وطوّعه حتى للأحلام والنكات.

وفي سنة ١٩٦٤ كتب صلاح عبد الصبور مسرحيته (مأساة الخلاج) وتناول فيها فكرة الاغتراب بمنظور إسلامي من ظلال روحانية الشرق وجاءت المسرحية في جزأين:

الجزء الأول : الكلمة

الجزء الأخير : الموت

وبداية تكشف العلاقة السببية بين الكلمة والموت، فالمشهد الأول يبدأ بمنظر الشيخ المقتول المصلوب... وهنا يزداد التشويق بحجم الاستقهامات عن هذا الشيخ المصلوب.. من هو؟ ومن القاتل؟ ولماذا؟

وفي المنظر الثاني يرى الحلاج الأبرياء في السجون فيستيقظ عقله ويتنور عقله : (إني أنتور من رأسي حتى قدمي) فيصرخ في وجه الظلم ثم تظهر الشخصيات تباعاً، وأهمهم إبراهيم الذي يحذر الحلاج مما تدبره السلطة:

إبراهيم: مولاي.. الظلم بكل مكان.. والجنة آخر سعي للإنسان، لا أول سعيه.. ها أنت وحيد شيخ مجهود أضناك التطواف في أرجاء الدنيا طلباً للفتنة... ورجعت لتلقي الحرق يسود كل مكان.. يتحرش بك آلاف الحمقى... آلاف الآلاف.. أعداؤك كثر يا مولاي.

الحلاج: لكن أصحابي أكثر من أعدائي
إبراهيم: لا أبصر مخلوقاً منهم يا مولاي... إلا شيعي الشيلي.. وأنا.. وكلانا مسكين يتحسس خطوه..

الحلاج: أصحابي أكثر من أن تحصيهم يا إبراهيم.. أصحابي آيات القرآن وأحرفه.. كلمات المخزون المهجور على جبل الزيتون.. أحياء الأموات...

آلاف المظلومين المنكسرين..

وفي المنظر الثالث قال الحلاج الكلمة التي تخافها السلطة، فقبض عليه،

ورمي بالنسجن... وفي السجن ترفع بتصفوه عن الأسباب الدنيوية، ولذلك لم يشعر بالعقاب والجلد لم يشعر بضربات السوط:

"الحارس: لم لا تصرخ؟

الحلاج: هل يصرخ يا ولدي جسد ميت!

الحارس: اصرخ.. اجعلني اسكت عن ضربك..

الحلاج: ستمل وتسكت يا ولدي...

ثم يحاكم الحلاج محاكمة صورية، وكان الحكم معداً من قبل فقتل وصلب لأنه نطق بالكلمة... فكان الموت والصلب لإخافة الآخرين.

وبدأ صلاح عبد الصبور مسرحيته من النهاية ليرتد إلى البداية ليتمكن من عنصر التشويق في قبضته، والمسرحية بها من الرموز السياسية التي تشير إلى الثورة الإسلامية على الظلم، لكن الظلم ما زال -في المسرحية- صوته هو الأعلى لأنه يمتلك القوة الغاشمة.

لقد قفز صلاح عبد الصبور بالمسرح الشعري قفزة رائدة مكنته من ارتياد الطريق الصحيح حيث طووع الشعر لمتطلبات الحوار المسرحي الموجز، ونجح في رسم الشخصيات ونوع موضوعاته وأوجد صراعاً قوياً... وأصبح المسرح الشعري مهياً لمشاركات عديدة من العرب الذين انطلقوا في هذا الفن منذ الستينات وحتى الآن وهم كثر نذكر منهم عبد الرزاق عبد الواحد وخالد الشواف من العراق وعدنان خليل من سوريا وغاروق جويده وأنس داود من مصر... إلا أن أكثر هذه الإسهامات مازالت حيصة الكتب والأوراق ولما ترى المسرح التمثيلي بعد...1

المصادر والمراجع

أولاً: المصادر:

- ١- إبراهيم رمزي (صرخة الطفل)
- ٢- أحمد شوقي (الست هدى- مصرع كليوباترا- عنزة)
- ٣- ألفريد فرج (سليمان الحلبي- على جناح الدين التبريزي وتابعه قفه).
- ٤- توفيق الحكيم (الضيف الثقل- أهل الكهف- رحلة إلى الغد- شهرزاد- الخروج من الجنة- الأيدي الناعمة- براسكا..)
- ٥- رشاد رشدي (اتفرج يا سلام)
- ٦- سعد الدين وهبة (كوبري التاموس)
- ٧- سعد الله ونوس (الملك هو الملك- حفل سمر من أجل حزينان)
- ٨- صلاح عيد الصبور (مأساة الحلاج- الأميرة تنتظر)
- ٩- عيد الرحمن الشرقاوي (الفتى مهران)
- ١٠- علي أحمد باكثير (اختناون)
- ١١- علي سالم (أديب)
- ١٢- محمود دياب (ليالي الحصاد)
- ١٣- ميخائيل رومان (الوافد)
- ١٤- نعمان عاشور (عيلة الدغري- الناس اللي فوق)
- ١٥- يوسف إدريس (الغرافير).

آخر المراجع :

- ١- توفيق الحكيم : قالينا المسرحي
- ٢- عمر الدسوقي : فن المسرح ، عالم المعرفة ، الكويت
- ٣- د. علي الراعي : المسرح في الوطن العربي
- ٤- د. محمد غنيمي هلال : النقد الأدبي الحديث ، مطابع دار الشعب بالقاهرة، ط٣.
- ٤- د. محمد كافود - الأدب القطري الحديث ، دار قطري بن الفجاءة، قطر ١٩٨٢
- القضايا الاجتماعية والفكرية في المسرح القطري ، مركز الوثائق ، جامعة قطر ، عدد ٢ ، ١٩٩٠
- دراسات في المسرح القطري بين الرؤية الفكرية والبناء الفني.
- ٥- محمد مندور : المسرح النثري

المبحث الثالث
القصة العربية القصيرة
نشأتها وتطورها

الدكتور مراد عبد الرحمن مبروك

القصة العربية القصيرة

النشأة والتطور

المحور الأول

المحاولات الأولى لنشأة القصة القصيرة " القصة القصيرة التعليمية "

- ١- المفهوم
- ٢- عوامل النشأة
- ٣- الإلهامات الأولى

المحور الثاني

أوليات الرؤية الفنية " القصة القصيرة الفنية "

- ١- العوامل
- ٢- الملامح الفنية للرواد

المحور الثالث

الواقعية وتشكيل الرؤية " القصة القصيرة الواقعية "

- ١- مفتح
- ٢- العوامل

- ٣- المفهوم
- ٤- الواقعية الاشتراكية
- ٥- الواقعية الشمولية

المحور الرابع

العلام الفنية المستخدمة فيما بعد الواقعية

" القصة القصيرة الرمزية "

مفتتح

- ١- ظاهرة التفنيت
- ٢- الصورة الكلية التجسيدية
- ٣- التتابع الزماني والمكاني 'الزمكاني'
- ٤- استلزام التراث وأبعاده الرمزية
- ٥- توظيف الرؤية الحلمية

المحور الأول

المحاولات الأولى لنشأة القصة القصيرة
(القصة القصيرة التعليمية)

المحاولات الأولى لنشأة القصة القصيرة

١ - المفهوم :

تعددت مفاهيم القصة القصيرة في الدراسات الأوروبية والعربية، وفي دوائر المعارف البريطانية والأمريكية، وفي معجم المصطلحات الأوروبية والعربية. ونحن لسنا بصدد تتبع التاريخ لهذه المفاهيم ورصدها وتسجيلها. لأنها مفاهيم مختلفة فيما بينها وفقاً للمرحلة الزمنية التي وضع فيها التعريف، ووفقاً لأيدولوجية الكاتب أو الناقد واتجاهاته.

ومن ثم فإن محاولة وضع تعريف محدد يحوي كل مراحل تطور القصة القصيرة أمر شديد التعقيد، لأن القصة القصيرة في كل مرحلة اتسمت بسمات مغايرة عما قبلها. فالقصة عند حيل الرواد تختلف عنها في الواقعية، وفيما بعد الواقعية تختلف عن المرحلتين السابقتين.

وإذا كان لا بد مما ليس منه بد، من حيث ضرورة وضع مفهوم معين للقصة القصيرة كإلزامية منهجية يسير عليها البحث، فإننا نرى "أن القصة القصيرة فن أدبي يكتب بلغة نثرية مباشرة، أو تصويرية أو إيحائية للتعبير عن قضية حياتية معينة، ويعتمد على حدث مكثف ومشحون بطاقات تعبيرية ودلالية، وعلى شخصيات متباينة من حيث الدور والفاعلية والسكونية

والحركية، وعلى التابعين : الزماني والمكاني، وعلى عنصرَي الصدق الفني والمعادل الموضوعي من حيث التأثير والتأثير على المرسل والمستقبل، بحيث يصبح النص فاعلاً ومفعولاً به في آن واحد.

٢- عوامل النشأة:

هناك العديد من العوامل الفنية والاجتماعية والسياسية والثقافية، التي أدت إلى ظهور فن القصة القصيرة في أدبنا العربي الحديث، وخاصة في مصر وبلاد الشام في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. وذلك نتيجة اشتراك الأدباء في هذه البلاد في العمل الصحفي محصر وتأثرهم بالتغيرات السياسية والاجتماعية التي كانت تمر بها بلادهم.

٢-١- العامل الفني:

إذا كان الشعراء العرب المحدثون، قد شغلوا في النصف الثاني من القرن التاسع عشر بإحياء القصيدة العربية القديمة، فإن بعض الأدباء أمثال محمد المهدي الحفني في "مقامات المارستان" ومحمد لطفي جمعة في "ليالي الروح الحائرة"، والمويلحي في "حديث عيسى بن هشام" وحافظ إبراهيم في "ليالي سطيع"، وأحمد شوقي في "شيطان يتناور"، قد استهواهم التراث القصصي القديم، ولاسيما البناء القصصي للمقامة، وقصص الحيوان، فعملوا على إحيائه أيضاً، ولعبوا من خلاله عن قضايا عصرهم. لكنهم وقفوا عند الشكل القديم، ولم يتجاوزوه. وقد يرجع هذا لأمرين؛ الأول: اهتمام الأدباء في تلك الآونة بإحياء القصيدة العربية اهتماماً كبيراً يفوق اهتمامهم بالتراث القصصي، وخاصة أحمد شوقي، وحافظ إبراهيم.

والثاني يرجع لعدم توافق الشكل القصصي المقامي مع طبيعة المتغيرات الحياتية في أواخر القرن التاسع عشر. ذلك أن القارئ كان يتطلع للشكل الأوربي القصير الذي يقدم له الفكرة أو المحتوى في أقل وقت ممكن، وليس في حاجة لقراءة عشرات الصفحات المسجوعة حتى يقدم له فكرة مختصرة، كان من الممكن أن تقدم له في صفحة واحدة أو يضع صفحات على الأكثر. فضلاً عن أن هذا اللون كان يتوافق مع المرحلة الزمانية التي كتبت فيها مقامات بدیع الزمان الحمذاني. لكن إيقاع العصر في أواخر القرن التاسع عشر يتسم بسرعة نسبية عن العصور القديمة والوسطى. فقد ظهرت الصحافة والطباعة والمقالات القصيرة والمقالات القصصية التي تقدم نفس المحتوى والأفكار التي تقدمها المقامة.

وعلى الرغم من أن هذه الإرهاصات المقامية امتداد للتراث القصصي القديم، ولم تتجاوزه، إلا أنها أيقظت وعي الكتاب العرب على ضرورة وجود فن قصصي قصير يتوافق مع فن الصحافة، ويعبر عن قضاياهم المعاصرة، وصراعهم مع القوى السلطوية والاستعمارية. ولأجل ذلك ظل الشكل القصصي يتخبط -منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين- بين المقال القصصي، والخطبة، والقصص المزعجة والموضوعة. وما هذا إلا نتيجة لتطلعهم لشكل قصصي قصير يتوافق مع واقعهم المعيش أي أن الواقع الأولي كان مهيئاً لتقبل فن القصة القصيرة، ولكنه لم يستطع التلاؤم مع فن المقامة لاختلاف الأسس والخصائص والشكل الفني بينهما، ولعدم توافق المقامة مع طبيعة الواقع المعيش، وقضاياها.

لذلك لا نستطيع القول إن القصة القصيرة امتداد طبيعي للمقامة، لكن

الاطمئنان إلى أن المقامة أيقظت وعي الكتاب على فن القص، وجعلتهم يهتمون به، وعلى أنه فن يصلح للتعبير عن قضايا الواقع، وسنوضح ذلك في موضع آخر.

٢-٢- العامل الحضاري:

تمثل هذا العامل في تطلع الأدياء العرب إلى متجزات الحضارة الأوروبية، خاصة في مجال الفنون الأدبية، فمن أهم التطورات التي حدثت في مصر أوائل القرن التاسع عشر، تولي محمد علي حكم البلاد، وإرساله بعض البعثات العلمية إلى أوروبا، مما كان له كبير الأثر في تأثر الأدياء بالأدب الأوروبية كما أن افتتاح المدارس المختلفة في بعض الأقطار العربية عمل على ازدياد الوعي الفكري والأدبي والحضاري لديهم. وأخذوا يتطلعون إلى المنجزات الأوروبية وبخاصة الفرنسية، فقد أقام الفرنسيون مطبعة عربية وأصدروا صحيفتين فرنسيتين ونشرة باللغة العربية، كما أقاموا مسرحاً للتمثيل، كانوا يقدمون فيه رواية فرنسية كل عشر ليال، وفتحوا مدرستين لتعليم أبناء الفرنسيين، ومكتبة عامة، جمعوا فيها ما حملوه معهم من كتب، وما جمعوه من مساجد مصر وأضرحتها، وكانوا يدعون بعض المصريين إلى مشاهدة ما بها، كما كانوا يدعونهم إلى مشاهدة بعض تجارهم العلمية، وذلك لتأليف قلوبهم، وإيهامهم بأنهم جاءوا لتحضيرهم والنهوض بهم.^(١)

وبرغم إدراكنا أن هذه المنجزات لم تؤثر تأثيراً مباشراً على الشعوب العربية، لأنها كانت تنقل لها على أنها منجزات العدو المحتل أو المستعمر البغيض،

^(١) للمزيد من المعلومات حول المنجزات العلمية والفنية للفرنسيين انظر: عبد الرحمن الرافعي، تاريخ الحركة القومية

١٩٨٤، القاهرة سنة ١٩٣٠

إلا أنها كانت بمثابة الشرارة الكهربائية التي أيقظت وعي الشعوب، وجعلتها تفكر في حقيقة علومها وآدابها، وأرسل محمد علي بعثات عديدة إلى أوروبا لتعلم الهندسة والصيدلة والقانون والكيمياء والطباعة والخفر والميكانيكا. كما أنشأ مدرسة الألسن والمطبعة الأميرية سنة ١٨٢٢، وبدأ المثقفون يتفاعلون مع بعض منجزات الحضارة الأوروبية، لكنهم في عصر عباس وسعيد أصيبوا بخيبة أمل نتيجة تعطيل حركة النشر، وإغلاق المدارس والبعثات، وبرغم ذلك تأثر بعض الأدباء والكتاب بالمنجزات العلمية الأوروبية مثل رفاعة الطهطاوي في كتابه "تخليص الأبريز في مغامرات باري" وترجمته لكتاب "مواقع الأقاليم في مغامرات تليماك".

وفي عصر إسماعيل سنة ١٨٦٣ بدأ الانفتاح على الثقافة الأوروبية يزداد بعد عودة النشر، وافتتاح المدارس الجديدة كمدرسة الحقوق، ودار العلوم سنة ١٨٧١، مدارس ابتدائية وثانوية، ومدرسة للبنات. وبذلك ازداد الوعي الفكري والحضاري، وأنشئت دار الكتب المصرية سنة ١٨٧٠، وكل هذا ساعد على ظهور بعض الفنون الأدبية وانتشارها ومنها المحاولات الأولى القصصية، خاصة إن الكتاب كانوا مهتمين لتقبل هذا القرن، لمسائره المتغيرات الحياتية في تلك الآونة.

وفي بلاد الشام حدث تطور في النصف الثاني من القرن التاسع عشر نتيجة نحو العلاقات بين بعض بلاد الشام -وخاصة لبنان- والعالم الغربي. فقد أنشأت الإرساليات الفرنسية والأمريكية للمدارس والمعاهد، التي كان لها أثر كبير في تطور الفنون الأدبية، وبخاصة في لبنان وفلسطين، لأن الإرساليات الأجنبية كانت أكثر ارتباطاً بهما لطبيعة تكوينهما الجغرافي والحياتي. فليمان كان بسبب وضعه الطائفي الخاص الذي شكله الاستعمار وفق مآربه. وفلسطين بحجة أماكنها المقدسة.

وقد ترك الاستعمار آثاراً واضحة في الأنشطة الفكرية والأدبية والثقافية، وأخذ الأدباء يتأثرون بالأعمال القصصية الأوروبية ويعكفون على ترجمتها حيناً، وتقليدها حيناً آخر، "ومن الواضح أن السوريين كانوا متأثرين بوجه خاص بالثقافة الفرنسية، التي غزت لبنان ميكراً، والتي ظهرت آثارها في تلك السلسلة الطويلة من الترجمات القصصية الفرنسية، ولعل أكبر دليل على هذا التأثير هو أن معظم المؤلفين مارسوا الترجمة أيضاً، ومنهم فرح أنطون، ونجيب حداد، ونقولا حداد، وسليم النقاش، وكانوا كلهم ممن يعرفون الفرنسية -أو الإنكليزية أحياناً- وفيهم من عايش أو تعلم في أوروبا."^(٢٦)

وهكذا ساعدت المؤثرات الأوروبية على ازدياد وعي الكتاب بقضايا فن القص، سواء كان مترجماً^(٢٧) * أو موضوعاً، أو مؤلفاً.

٢-٣- العامل الثقافي:

يرتبط هذا العامل بالعامل الحضاري ويعد مكملاً له، فقد تمثل العامل الثقافي في المجتمعات العربية في القرن التاسع عشر في أمرين أساسيين هما: الصحافة والتعليم، فقد كانت الصحافة عاملاً جوهرياً من عوامل نمو الوعي الثقافي والفكري في البلاد العربية، ولا سيما في مصر وبلاد الشام، ونستطيع القول: إن ميلاد القصة القصيرة العربية ارتبط ارتباطاً جوهرياً بميلاد الصحافة العربية، والدليل على ذلك أن الصحافة تعد المصدر الرئيسي للقصة في الأدب

^(٢٦) د. حسام الخطيب: سبل المؤثرات الأجنبية وأشكالها في القصة السورية، ص ٢٧، دمشق سنة ١٩٩١.

^(٢٧) للمزيد حول زعم القصص المترجمة في الصحف والمجلات العربية، انظر: د. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث، ص ٢١-٣١، دار الثقافة، بيروت، د.ت.

العربي، كما أن المجتمعات العربية التي أنشئت فيها المطابع والطباعة متأخرة تأخر فيها ميلاد القصة القصيرة. إذ "لا يقتصر فضل الصحف والمجلات على الدراسات الأدبية والفنية والاجتماعية، بل إنها كانت من العوامل الرئيسية في نشأة القصة القصيرة، فهي التي ساعدت وهيأت لانتشار هذا الفن الحديث في وقتنا الحاضر، لا في الآداب العربية فحسب، بل وفي الآداب العالمية جميعا. وليس هناك لكون من ألوان الإنتاج الأدبي يدين في انتشاره ورواجه للصحافة مثل القصة القصيرة."^(١)

ومن أهم الصحف التي ساعدت على انتشار فن القصة القصيرة هي: الجنان سنة ١٨٧٠، الصفاء سنة ١٨٨٦، اللطائف سنة ١٨٨٦، المؤيد سنة ١٨٨٩، التنكيث والتكيث سنة ١٨٩١، الهلال سنة ١٨٩٢، الضياء سنة ١٨٩٨، المشرق سنة ١٨٩٨، وصحف أخرى كثيرة مثل الوقائع المصرية، العسوب، روضة المدارس، وادي النيل، نزهة الأفكار، الوطن، أبو نضارة، الجوائب. وهي تمثل أهم الصحف التي صدرت أواخر القرن التاسع عشر، والتي كانت سبباً جوهرياً في تشكيل الإرهاصات الأولى لفن القصة القصيرة.

ومن الصحف والمجلات التي عنيت بالقصص "حديقة الأخبار" لخليل الخوري (بيروت ١٨٥٨)، و"النحلة" للويس صابونجي (بيروت ١٨٧٠)، و"الأهرام" (مصر ١٨٧٦)، وجريدة لبنان (١٨٩٥)، وقد نشرت عدداً من القصص المترجمة، ومجلة الكتانة لشاكر شقير (القاهرة ١٨٩٥)، ومن المجلات التي أفردت أبواباً مستقلة لنشر القصص، مجلة المقتطف، والهلال، واللطائف، وفتاة

^(١) د.سيد حامد النماج: تطور فن القصة في مصر من ٣٨-٣٩، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة سنة ١٩٦٨.

الشرق^(٩٠). وفي العراق كانت صحيفة "الزوراء" -التي أنشأها مدحت باشا سنة ١٨٦٩، واستمرت حتى الحرب العالمية الأولى- من أكثر الصحف تعبيراً عن الوعي الفكري، والثقافي للمجتمع، لكن القصص التي كانت تنشر آنذاك لم تختلف كثيراً عن نظيراتها في مصر وبلاد الشام، من حيث اعتمادها على السجع والجناس، وأسلوب الحكايات، ولا سيما الحكايات التي تعتمد على الأساطير والخرافة الشعبية مثل قصة مصطفى عاصم "مكر امرأة"^(٩١)، وكذلك قامت مجلة الضرائب سنة ١٣٢٩هـ بنور بارز في ترجمة القصص من التركية والفرنسية إلى العربية، وكانت سبباً في نشأة القصة العراقية. وفي سوريا أسس الأتراك في أخريات أيامهم مدرسة للحقوق هي اليوم إحدى كليات الجامعة السورية، ومدرسة التحيز والمعلمين سنة ١٣٠٤هـ ١٨٨٢م، وفي سنة ١٩٠٠ صدرت إرادة السلطان عبد الحميد بإنشاء مدرسة طيبة بدمشق، وذلك لأن بيروت أخذت تخرج أبناء البلاد من مدرستيها الأجنبيتين؛ الأمريكية واليسوعية^(٩٢).

وهذه المدارس بنورها أدت إلى زيادة الوعي الثقافي لدى الشباب والأدباء العرب في تلك الآونة. وقد كان انتشار رقعة التعليم في مصر والبلاد العربية سبباً في نمو الوعي الثقافي، الأمر الذي أدى إلى انتشار الفن القصصي وتعميقه وربطه بنظيره في الآداب الأوروبية، واتضح هذا من خلال إنشاء المدارس والمعاهد والبحوث التعليمية، وافتتاحها على الدراسات الأوروبية والعربية. وزيادة الوعي

^(٩٠) للمزيد حول أهم الصحف التي كان لها دور بارز في نشأة القصة القصيرة، انظر: د. محمد يوسف نجم مرجع

سابق ص ١٥-٣٩

^(٩١) للمزيد انظر: د. يوسف عز الدين: القصة في العراق ص ١١ وما بعدها. معهد البحوث والدراسات العربية سنة

١٩٧٤

^(٩٢) انظر: كرد علي: عظم الشام ١٠٢٦-١٠٤٠

الثقافي جعل الكتاب يخطون خطوة تالية في تطور القصة، فبدلاً من اعتمادهم على القصص المترجمة وحدها. شرعوا في كتابة القصص الموضوعية على غرار المترجمة.

ومن ثم ظهر العديد من الكتاب الذين اعتمدوا على القصص المترجمة والموضوعية في أعمالهم القصصية مثل: مصطفى لطفي المنفلوطي، وحافظ إبراهيم، وسليم البستاني، ونسيب مشعلاني، وخليل بيدس، وكرم ملحم وغيرهم، وليس أدل على ذلك مقال هنري بيريس الذي أثبت فيه نحو عشرة آلاف قصة مترجمة بين رواية وقصة قصيرة منذ أوائل القرن التاسع عشر حتى سنة ١٩٣٧^(٤). وهذا يوضح مدى شيوع القصص المترجمة والموضوعية وأثرهما في نشأة القصة القصيرة، كما أنه يوضح مدى تغلغل المؤثرات الأجنبية في وعي الكتاب.

٢-٤- العامل الاجتماعي:

إن وقوع البلاد العربية تحت وطأة الاستعمار، وخاصة في المرحلة التي شهدت إرهابات القصة القصيرة منذ أواخر القرن التاسع عشر، وأوائل العشرين، يعد سبباً من أسباب نشأة القصة القصيرة. ذلك أن القوى الاستعمارية أدت إلى اختلال التراكيب الاجتماعية بين من يملكون كل شيء وهم قوى الاحتلال والرأسمالية، ومن لا يملكون شيئاً وهم القوى الشعبية.

والقصة القصيرة من أكثر الفنون الأدبية تعبيراً عن المتغيرات الاجتماعية، لأنها ترتبط بالتراكيب الاجتماعية وخاصة الطبقة المتوسطة، التي هي أكثر الطبقات الاجتماعية كماً ووعياً فكرياً، فمعظم المثقفين والفكرين العرب ينتمون

(٤) د.سيد حامد الساج. - سابق ص ٥٦، ٥٥.

إلى هذه الطبقة المتوسطة فهي كذلك تقفون طبقة المثقفين في شتى أنحاء الوطن العربي. وليس أدل على ذلك من ظهور المقالات القصصية في أواخر القرن التاسع عشر، وارتكازها على القضايا الاجتماعية، كما في بعض كتابات المنفلوطي، وعبد الله النديم، ومحمد المولحي، وسليم البستاني، وسعيد البستاني، ونقولا حداد، ويعقوب صروف، ولبية هاشم، وفروح أنطون، وزينب قواز وغيرهم.

ولقد أفاد أبناء الطبقة المتوسطة من التغيرات السياسية والاجتماعية التي مرت بها البلاد العربية سواء في مصر أو بلاد الشام أو العراق. إذ كانوا ينشرون محاولاتهم القصصية كلما سنحت لهم الفرصة في المجلات والصحف، كما أنهم مارسوا العمل في الصحافة مما أتاح لهم التعبير عن قضايا المجتمع.

وليس معنى ذلك أن القصة القصيرة اقتضرت على هذه الطبقة، ولكن هذه الطبقة كانت أكثر اقتراناً بهذا الفن نظراً لأنها تمثل شريحة اجتماعية كبيرة، وارتباط القصة بقضايا الواقع الحياتي جعل أبناء هذه الطبقة يتعاطفون مع هذا الفن، لأنه يمس حياتهم وينبش واقعهم ويعري سلبيات الرأسمالية المستقلة. فضلاً عن إمكانية نشر هذا الفن في صحف يومية أو أسبوعية يجعل من اليسر على أبناء هذه الطبقة الإطلاع على هذه الصحف، من ثم متابعة هذه القصص والتفاعل معها.

٣- الإلهامات الأولى :

لستنا بصدد تتبع القصص والحكايات التي وردت في الأدب المصري القديم، أو الأدب اليوناني، أو الروماني، أو الأدب العربي قبل الإسلام، أو الأدب الأموي أو العباسي أو المملوكي. ففي كل أدب من هذه الآداب توجد

قصص وحكايات أسطورية وشعبية وفلكلورية، وقد وجدت دراسات مستقلة^{١٧٠} عنيت بهذا التابع التاريخي. ولكن ما يعنينا هو القصة القصيرة بمفهومها الفني المتعارف عليه، والذي يحمل سمات فنية مميزة، وله خصوصية بارزة ومحدودة، والقصة القصيرة بالمفهوم الفني الحديث الذي ذكرناه آنفاً في مستهل هذا المحور فن ولید العصر الحديث، تبلورت ملامحه في أوائل القرن العشرين، ولكن سيقته إرهابات تعليمية وأخلاقية وعقلية، منذ أواخر القرن التاسع عشر.

ولذلك تدور المحاولات الأولى لنشأة القصة القصيرة في محورين: الأول: المحاولات التعليمية، والثاني: المحاولات الفنية.

٣-١- المحاولات التعليمية:

إن القصة القصيرة التي نشأت في كل البلاد العربية، كانت نشأتها تعليمية، تعتمد على الوعظ والإرشاد والخطابة، سواء في البلاد التي نشأت فيها القصة في أوائل القرن العشرين، أو في النصف الثاني منه. ويبدو أن المحاولات التعليمية كانت متوافقة مع طفولة هذا الفن ومع مكوناته الأولى.

ويرجع هذا فيما نظن إلى المكونات الاجتماعية، والميثولوجية والثقافية لهذه المجتمعات، إذ أنهم ينظرون إلى ميلاد هذا الفن نظرة لا تخلو من التكلف والافتعال. يتضح هذا من خلال تأملنا للإرهابات الأدبية المعتمدة على السرد القصصي، والتي ظهرت مبكرة في معظم البلاد العربية، والتي توافقت إبداعياً مع

^{١٧٠} للمزيد، انظر: نشأة فن القص في الآداب القديمة، القلبي: د. علي عبد الحليم محمود، القصة العربية القصيرة في العصر المملوكي، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٩، د. محمد رشدي حسن، أثر القامة في نشأة القصة القصيرة، د. محمد زغلول سلام، دراسات في القصة العربية الحديثة، وغيرهم.

طفولة فن القصة القصيرة. وتمثلت هذه الإرهاصات في مستويين: الأول: مستوى القصة المقامية -لو جاز لنا استخدام هذا التعبير- والثاني: القصة المترجمة والموضوعة. فهذان المستويان يمثلان المحاولات التعليمية للقصة القصيرة.

١ - القصة المقامية:

وتعني بها القصة التي تجمع بعضاً من سمات القصة القصيرة، وبعضاً من سمات المقامة في آن واحد. وهذا النمط تجده في العديد من المحاولات القصصية الأولى في البلاد العربية، سواء في مصر أو بلاد الشام أو العراق في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين. وأهم الكتاب الذين اتسمت محاولاتهم بهذه السمات هم:

١- أحمد فارس الشدياق، في كتابه "الساق على الساق" (١٨٥٥) ويحوي أربع مقامات تحت جميعها على الوعظ والإرشاد، فضلاً عن السجع والجناس وإبراز الجانب التعليمي للغة والأدب.

٢- ناصيف اليازجي، في "تجمع البحرين" (١٨٥٥) وضمن هذا الكتاب ستين مقامة، منها المقامة البدوية، والمقامة الحجازية، والمقامة العنقية، وسرد فيها في بعض هذه المقامات على لسان سهيل بن عباد (الراوي) حياة العرب وحضارتهم وأديبهم في المدن الكبيرة كالقاهرة وحلب ودمشق وبغداد والإسكندرية، والبصرة، والكوفة، وغيرها، ولم تكن غايته قصصية بقدر ما هي غاية تعليمية وقومية ووطنية. لكنه استخدم أسلوب المقامة من حيث الراوي والسجع والجناس، ولكن لما كان أحمد فارس الشدياق وناصيف

اليازجي لغويين لذلك جاءت مقاماتهم تعليمية تحض على تعليم الأدب واللغة والتعريف بهما قديماً وحديثاً.

٣- محمد المويلحي (١٨٥٨-١٩٣٠) في حديث عيسى بن هشام سنة ١٨٩٨، اعتمد على السردية القصصية وعلى أسلوب المقال من حيث الوعظ والإرشاد وأسلوب المقامة من حيث الراوي وطريقة السرد والسجع والجناس، وقد عني بتحليل هذا العمل العديد من الدارسين^(١٠).

٤- إبراهيم المويلحي، "في حديث موسى بن عصام" (١٨٩٩). وفي هذه المقامة استخدم الكاتب صياغة الأسلوب السجع والتشبيهات والاستعارات والمحسنات البديعية والحكم والمواعظ. والراوي هو موسى بن عصام، ويقوم بدور المصلح الاجتماعي الذي ينتقد النفاق والرياء والبخل ويحض على الإحسان والصدقة والتبرع بالأموال لإقامة المشروعات الخيرية.

٥- حافظ إبراهيم (١٨٧١-١٩٣٢) في ليالي سطحي (١٩٠٦) استخدم أسلوب المقامة والمقالة والقص من خلال أسلوب السجع والجناس والقيم التعليمية التي يحض عليها المجتمع، كدعوته للعلوم الإنسانية وسخطه على نظام الإدارة الاستعماري الذي يميز الأوروبيين على أبناء الوطن، ويتضمن مقامته أبياتاً شعرية يعبر من خلالها عن أفكاره الوطنية الاجتماعية.

^(١٠) من هؤلاء الدارسين على سبيل المثال: د.سيد الساج مرجع سابق ص، ٥٠-٥٢، د. محمد رشدي حسن، أثر المقامة في نشأة القصة المصرية الحديثة، د. أحمد هيكال، تطور الأدب الحديث في مصر ص، ١٨٣-١٩٠، د. السيد الوريعي، اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر في مصر ص، ٤٧-٥٢، د. صلاح رزق، في قصة القصيرة دراسة نصية ص، ٢٠-٣٩، د. أحمد نظروني، نقد المجتمع في حديث عيسى بن هشام.

- ٦- أحمد شوقي (١٨٦٨ - ١٩٣٧) في شيطان بتناؤور^(١١)، ويعتمد الكاتب أيضاً على الجانب التعليمي من حيث حثه على الحكمة والهداية إلى الحقيقة، والحرص على التفاعل مع قضايا المجتمع من خلال النظر إلى الأبعاد الماضية، وعدم الاستسلام للصعاب أو القوى الأجنبية التي تسلب ثروات البلاد ويصوغ هذه الأفكار في شكل مقامة على لسان الطيور، فنجد بين الهدهد (الراوي) والنسر العجوز (شيطان بتناؤور) وشاعر الملوك رمسيس وحامل لسوء البيان في طيبة ومنفيس) ويستخدم أسلوب المسجع والجناس في بناء المقامة، فضلاً عن النصح والتوجيه ومعالجة القضايا الاجتماعية التي هي سمة للمقال.
- ٧- محمد لطفي جمعة، في الروح الخائر (١٩١٢) وفيها اعتمد الكاتب على النصح والإرشاد والتوجيه، خاصة فيما يتعلق بالموت والحياة والجنس والواقع، كما اعتمد أيضاً على تضمين الأبيات الشعرية في نصوصه لتكون حلية شكلية يرصع بها الجمل والعبارات والمعاني.

ونقف عند الموليحي^(١٢) في مقامته "حديث عيسى بن هشام" - على سبيل التمثيل - فقد نشر محمد الموليحي مقامته سنة ١٨٩٨م، أي قبل والده بعام. وإذا كان حديث والده لم يكتمل نشره في "مصباح الشرق" في يونية سنة

^(١١) للمزيد حول تحليل هذه المقامة انظر: د. طلال رزق، مرجع سابق ص ٣٦-٤٤، وانظر أحمد شوقي شيطان بتناؤور، القاهرة سنة ١٩٥٣.

^(١٢) ولد محمد الموليحي في القاهرة ١٨٥٨م، وكان أبوه إبراهيم الموليحي يصدر مجلة مصباح الشرق التي كانت من أهم المجلات الأدبية، فنبشاً في بيئة أدبية وصحفية، وتعلم في الأزهر، وحضر دروس محمد عبده، وعمل في بعض دولتين المحكومة، وسافر إلى إيطاليا وفرنسا، وساعد محمد عبده وجمال الدين الأفغاني في إصدار العروة الوثقى، وأتمن الفرنسية وعاد بعد ثلاث سنوات إلى مصر، ونشر حديث ابن هشام في كتاب سنة ١٩٠٦م، وجون ملبورأ للأوقاف سنة ١٩١٠م وتوفي سنة ١٩٣٠م. انظر شوقي حبيب الأدب المعاصر في مصر ص ٢٣٤، وأحمد هيكمل، تطور الأدب الحديث في مصر ص ١٨٣.

١٨٩٩، لأنه تعرض لنقد الاحتلال الأجنبي لمصر والسودان، فإن محمد المولحي قد نشر حديثه كاملاً لعدم تعرضه مباشرة لنقد الاحتلال، وقد تأثر محمد المولحي بمقامات بديع الزمان الهمداني حتى في اسم الراوي نفسه "عيسى بن هشام"، واستخدامه السجع والجناس في الوصف.

وهما تكن من محاولات إضفاء ملامح الرواية على هذا اللون من الكتابة، إلا أنها ستظل محاولة أولية لفن القصص لم تكتمل عناصرها بعد حتى تصل إلى مستوى الرواية أو القصة القصيرة. كما أننا نرى أن القصة القصيرة تختلف عن أسلوب المقامة، وبخاصة القصة القصيرة الفنية، وليست امتداداً للمقامة - كما سبق أن أوضحنا - ولكنها بمثابة الأداة الفنية التي حركت وعي الكتاب وأيقظت أذهانهم إلى أهمية فن القص ودوره في التعبير عن قضايا المجتمع. فأخذوا يتطلعون إلى فن قصصي قصير يتوافق مع واقعهم ويعبرون من خلاله عن قضاياهم، دون إسهاب أو إسراف في الحلية الشكلية اللغوية.

ويدور حديث عيسى بن هشام حول الراوي "عيسى بن هشام" الذي يتوجه إلى المقابر، فيجد قبراً ينشق ويخرج منه رجل ميعوثاً إلى الحياة، ويعلم أن هذا الرجل هو أحمد باشا المنيكلي الذي كان رئيس الجهادية في عهد محمد علي، ويرافقه الراوي إلى منزل الباشا في القلعة، لكنه قبل أن يصل تصادفه عدة صعوبات وعراقيل، حيث يتشاجر معه حمار، ويتجهان إلى قسم الشرطة ومنه إلى النيابة، ويسجن ويريد الدفاع عن نفسه فلا يجد مალأً أجراً للمحامي، ويطالب ببعض حقوقه الشرعية، بعد أن يتنكر له كل الرفاق والأحفاد ويصف الراوي سلبيات رجال القضاء والمحامين والعواني والأطباء ورجال الشرطة والأصحاب

والأقارب، ويريد أن يكشف مساوئ الواقع الجديد الذي آل إليه المجتمع، وبعد أن يسرد كل هذه المساوئ يذكر المؤلف أن كل ما كان من أمر هذا الحديث إنما هو رؤية حلمية رآها ابن هشام في منامه.

والنص يعتمد على السردية القصصية، وعلى نقد الواقع الاجتماعي، لكنه لا يرقى إلى المستوى الفني للرواية أو القصة القصيرة، وذلك لأنه سلك طريق المقامة، وهي تختلف بدورها عن بناء القصة القصيرة، كما أن الراوي تدخل في سياق الأحداث، ولجأ إلى الافتعال الفني والصدفة في أكثر من موضع، وإلى توجيه النص والإرشاد للمجتمع من خلال الحوار. يقول الراوي في نقده للمحامي الشرعي الذي وكّل للدفاع عن أحمد المنيكلي "..... ووجدناه على سجادة الصلاة، وعلى يساره امرأة كأنها السعلاة، فسمعناه يقول في تسيبته (أستكثرين أورت الله عليك خير، وأبدلك زوجاً غيره ما أخذته منك لاستنباط الخيلة في التفريق، واستخراج الحكم بالتطليق، فأبعدت عنك زوجاً تكرهينه، لتبدلي منه زوجاً تحبينه؟). ثم أنه أحس بدخولنا من وراءه، فارتد إلى اتصال تسيبته ودعائه، وانتفضت المرأة فتنقبت بخصمارها، وتلفعت بإزارها. وخرجت وتركنا مع رجل يخدع الأنام بطول صلواته، ويتلو سورة الأنعام في ركعائه...." (١٢٧).

ثم يستمر الحوار بين المحامي والراوي حول الأجر الذي يتقاضاه، ويكشف الراوي ساليات المحامي، وحشيه ونفاقه وقلقه، ويتضح من خلال النص السابق اعتماد المؤلف على السجع. الأمر الذي جعله يأتي أحيانا بكلمات لا تتوافق مع المعنى، لكنه يقحمه في النص لتوافق مع السجع، فضلاً عن الهدف

(١٢٧) انظر: محمد المريلحي، حديث ابن هشام صفحة ٦٠٣ وما بعدها.

التعليمي الذي يرمي إليه الكاتب في نصه.

ومن ثم لا يمكننا القول: إن هذه النصوص التي أخذت شكل المقامة في الصياغة هي قصة قصيرة، ولكنها يجري فيها روح القصص ممثلاً في العملية السردية والحكاية والحوارية. لكن الحدث والبناء الزماني والمكاني يقلل بمنأى عنه في القصة القصيرة الفنية.

II - القصة المترجمة والموضوعة:

بعد هذا النمط ضمن المحاولات الأولية في نشأة القصة القصيرة، وهناك العديد من الصحف والدوريات^(١٤) المختلفة التي احتضنت هذه المحاولات المترجمة والموضوعة، وخاصة تلك التي ترجمت عن الفرنسية والإنجليزية، ونذكر بعضها على سبيل التمثيل.

١- أسكندر دوماس الأب: Alexandre Dumas (Père)، قصة الكونت دي مونت كريستو، ترجمها بشارة شديد في القاهرة سنة ١٨٧١، الفرسان الثلاثة ترجمها نجيب الحداد في القاهرة سنة ١٨٨٨.

٢- برناردان دو سان بير: Bernardin de saint - pierre قصة بولس وفرجيبي ترجمها واقنيس منها عثمان حلال في الأماني والثنية في حديث قبول وورد حنة، القاهرة سنة ١٨٧٢ وفرح أنطون في بولس وفرجيبي، الإسكندرية سنة ١٩٠٢.

٣- الكونتيسة داش: Contesse Dash، قصة الباريزية الحسنة، ترجمها أديب

^(١٤) للمزيد حول القصص المترجمة انظر: د. محمد يوسف نجم، القصة في الأدب العربي الحديث ص ٢١-٣١، وانظر: د. أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث في مصر ص ١٩١ دار المعارف ط (٤) سنة ١٩٨٣.

اسحق في بيروت سنة ١٨٨٤.

٤ - أوجين سو: Eugene Sue، قصة ماتيلدا، ترجمها سامي القصيري في بيروت سنة ١٨٨٥.

٥ - ارنست رينان: Ernest Renan، قصة الانتقام ترجمها بتصرف سليم النقاش وأديب إسحاق الإسكندرية سنة ١٨٨٠.

٦ - فيكتور هيغو: Victor Hugo، قصة البؤساء، ترجمها بحيب غرغور باسم "التعساء" في مجموعة حديقة الأدب بالإسكندرية سنة ١٨٨٨، وترجمها أيضا حافظ إبراهيم.

وهناك آلاف القصص التي ترجمت في تلك الآونة، ولكن ترجمتها في كثير من الأحيان بتصرف كبير من المترجم، الأمر الذي جعله يستلهم روح القصة، ويصوغها بأسلوبه. وهذه الترجمات المتصرفة تشكل إرهابا أولا من إرهابات نشأة القصة القصيرة، بل هي حافظ على ارتداد فن القص لا يقل عن المقامة.

ولا تقل القصص الموضوعة عن الترجمة في أهميتها، فقد سارت في عطف مواز للقصص المترجمة، إلا أنها تقدمت خطوة نسبية في تحررها من الترجمة المحضة، وبدأ الكاتب يعتمد على أسلوبه برغم محاكاته لروح القصة الأجنبية، وإذا كانت بعض الدراسات قد أخذت على أصحاب هذا الاتجاه عدم التزامهم بالأسس الفنية للقصة القصيرة، فإننا نظن أن هذا أمر يديهي في تلك الآونة، لأن القصة كانت ما تزال في طور التكوين والتقليد غير المتقن للقصة الأوروبية، كما أنها لم تصل إلى حالة النضج لأنها واقعة تحت أسر الترجمات.

ومن أهم الكتاب الذين اهتموا بالقصة القصيرة الموضوعية، سليم البستاني^(١٥) (١٨٤٨-١٨٨٤) فقد كتب "الحياء في جنان الشام"، وأسماء، وبنت العصر، وفاتنة، وسلمى، وسامية، ورمية من غير رام، وغنام وأمنية. لكن قصصه تحطت بين القصة الطويلة وقصص المغامرات الخارقة. ومصطفى لطفي المنفلوطي^(١٦) في قصصه الموضوعية وسوف نقف عند بعضها فيما بعد. وسعيد البستاني^(١٧) سنة ١٩٠١ في ذات الخلد سنة ١٨٨٤، وسهير الأمير سنة ١٨٩٢،

^(١٥) سليم البستاني: هو بكر المعلم بطرس بستاني، ولد في عبة سنة ١٨٤٨، ودرس العلوم على كبار الأساتذة في أيامه. وكان أساتذة في اللغة العربية الشيخ ناصيف اليازجي، زعيم المحافظين في عصره. وتعلم التركية والإنجليزية والفرنسية، وأسند إليه تدريس اللغة الإنجليزية للصنف العالي في المدرسة الوطنية التي أنشأها أبوه سنة ١٨٦٣، وتولى تحرير مقالات مجلة الحنان، ونشر بعض قصصه فيها، وألف قصصاً عديدة، كما ألف عدداً من المسرحيات (انظر لسان الحال) ١٨٨٤ والمقتطف ١٨٨٤، ويوسف داغر مصادر الدراسة الأدبية ١٨٦:٢-١٨٨٨، د. محمد يوسف نجم، مرجع سابق ص ٤١.

^(١٦) ولد مصطفى لطفي المنفلوطي سنة ١٨٧٦ وتدرج في تعليمه من الكتاب إلى الأزهر، وحضر دروس الشيخ محمد عبده ثم ترك الأزهر بعد عشر سنوات، وذلك لعلية ميوله الأوربية عليه، وألقه إلى كتب الأدب، ودواوين الشعر، وكتابات محمد عبده وكبار المشكرين وترجماتهم. وقد اتجه إلى الكتابة في الصحف، فكان من كتاب التوحيد البارزين، ثم عينه سعد زغلول محرراً عربياً في وزارة المعارف، ثم انتقل مع سعد إلى وزارة المعارف وفصل منها بعد خروج سعد، وظل يكتب في الصحف حتى عين في وظيفة تحريرية في مجلس الشيوخ بعد أن أعاد البرلمان سنة ١٩٢٣، وظل في هذا العمل حتى توفي سنة ١٩٢٤، انظر: د. شوقي حبيب الأدب العربي المعاصر في مصر ص ٢٢٧، وانظر: د. أحمد هيكल تطور الأدب الحديث في مصر ص ١٦٦.

^(١٧) ولد سعيد البستاني ونشأ في لبنان، ودرس في الجامعة الأمريكية، ثم ذهب إلى مصر سنة ١٨٧٣، ووظف في القنطرة الخارجية، وكان يكتب في بعض الصحف والمجلات، وقد أصدر قصته ذات الخلد مستعداً وقائعها من الحياة المصرية ويقال أنه كتبها بتوجيه من محمد عبالو الذي يعد القصة وسيلة من وسائل إصلاح المجتمع، وتقرب من الشيخ جمال الدين الأفغاني، وكان مناصراً للتورة العاربية، وعاد إلى لبنان سنة ١٨٨٤، وتولى تحرير جريدة لبنان، وظل يعمل بها حتى مات سنة ١٩٠١، انظر محمد يوسف نجم. سابق ص ٧٨.

وفرّح أنطون^(١٨) (١٨٧٤-١٩٢٢) في الدين والعلم والمال سنة ١٩٠٣،
الوحش، الوحش الوحش. ونقولاً حداد^(١٩) (١٨٧٢-١٩٥٤) في كله نصيب
سنة ١٩٠٣، حواء الجديدة سنة ١٩٠٦، آدم الجديد سنة ١٩١٤، ويعقوب
صروف^(٢٠) (١٨٥٢-١٩٢٧) في فتاة مصر، فتاة الفروم،
ولبية هاشم^(٢١) في قلب رجل سنة ١٩٠٤، والفوز بعد الفوت، جزاء الإحسان.

^(١٨) ولد فرح أنطون في طرابلس سنة ١٨٧٤ وتخرج من مدرسة يكتية، وكان من أساتذته فيها خير طومط
وأنطون شحيد، وأنهى من دراسته، ولحق الفرنسية، وعمل مع آيه في التجارة، ثم تولى رئاسة مدرسة أهلية
في طرابلس وقضى فيها بضع سنين وكان يكتب المقالات في الصحف والمجلات وقدم إلى الإسكندرية سنة
١٨٩٧، وكان يكتب بأسماء مستعارة، وظل يحرر جريدة صدى الأهرام وسافر إلى أمريكا سنة ١٩٠٧ حيث
أصدر مجلة يومية وأسبوعية وبعد عودته عمل في معظم الصحف الوطنية كاللواء والبلاغ المصري وكتب قصصاً
تتمل رسالة اجتماعية وتروى في مصر سنة ١٩٢٢، مرجع سابق ص ٩٢، مجلة التسيديات والرجال سبتمبر
١٩٢٢.

^(١٩) ولد أنطون حداد في لبنان سنة ١٨٧٢، وأتم دراسته في مدرسة صيدا الأمريكية، ثم التحق بالجامعة الأمريكية
ولم يتم دراسته إذ طلب إلى مصر ليحرر في الراية المصري سنة ١٨٩٧، ثم ذهب إلى لبنان والتحق بالجامعة
ثانية، وغرق منها بشهادة الصبلة سنة ١٩٠٢، وذهب بعدها إلى مصر واشتغل بالرائد المصري وسافر إلى
أمريكا سنة ١٩٠٧، وأصدر جريدة الجامعة ثم تزوج سنة ١٩٠٨ وعاد إلى مصر وعمل بجريدة المحروسة وكان
يكتب القصص لعدة مسامرات الشعب، وظل يولي نشر القصص والمقالات في المجلات والمجلات وكانت
قصصه تهذيبية وأصلاحية، نفسه ص ١٠١ وما بعدها.

^(٢٠) يعقوب صروف، ولد في لبنان سنة ١٨٥٢ والتحق بالكلية المنورية الأنجليكية ببيروت، وتخرج منها بدرجة
بكالوريوس في العلوم سنة ١٨٧٠ ثم اشتغل في التعليم مدة طويلة، تنقل في أثنائها بين صيدا وطرابلس
وبيروت، وكان خلاصاً لعمله الصحفي والتدريسي وكتب قصصاً اجتماعية وتاريخية، نفسه ص ١٢٢.

^(٢١) ولدت لبية هاشم في بيروت وأبوها ناصيف ناخي، ثم تزوجت مع أسرتها إلى القاهرة في مطلع القرن العشرين
ودرست اللغة العربية على الشيخ إبراهيم الأبراهيمي، وفي سنة ١٩٠٦ أصدرت مجلته "فتاة الشرق"، وفي سنة
١٩١١ عينت في الجامعة المصرية أستاذة في القسم النسائي وعهد إليها بإلقاء محاضرات في الزينة، وفي سنة
١٩١٩ أسندت إليها الحكومة العربية بدمشق وخطبة المفتي بوزارة المعارف، وسافرت إلى شبلي في أمريكا
الجنوبية سنة ١٩٢١ حيث أصدرت مجلة الشرق والغرب، ثم عادت إلى مصر وأسست صدور مجلته فتاة
الشرق، نفسه ص ١٢٠.

وكذلك قصص صالح حمدي حماد، ونسيب المشعلاني، وصبحي أبو غنيمه، وجران خليل جبران. لكن قصص هؤلاء اعتمدت على الوعظ والإرشاد والنصح والنقد الاجتماعي والدعوة إلى الإصلاح.

كما أننا لا نغفل المحاولات القصصية التي كتبها كل من: علي خلقي^(٢٢) في مجموعته "ربيع وخريف" سنة ١٩٣١، ووداد سكاكيني^(٢٣) في مجموعتها "مرايا الناس"، و"بين النيل والنخيل"، ونجاتي صدقي في الأخوات الخزينات سنة ١٩٥٣، ومارون عبود في مجموعته "وجوه وحكايات"، "أحاديث القرية"، وفؤاد الشائب في مجموعته "تاريخ حرج"، خليل تقي الدين في "عشر قصص"، "الإعدام".

لكن قصص هؤلاء أيضاً لم تصل إلى النصح الفني ولم تتجاوز الوعظ والنصح والإرشاد، والنقد الاجتماعي، والدعوة إلى الإصلاح، يرغم أن قصصهم جاءت متأخرة حتى منتصف القرن العشرين. وفي العراق لا يختلف الأمر كثيراً، فقد ظهرت محاولات قصصية لا تفرق بين القصة القصيرة والطويلة والرواية، وكان هدفها تعليمياً أيضاً: ففي سنة ١٩٢٧ ظهرت كتابات قصصية لكل من: أنور

^(٢٢) نشأ علي خلقي بعدما بعد وفاة أمه وأبيه ومريته فعاش مع أخته في دار أخته الأكبر ذاق فيها طوران المحيم، وكان يهرب لمقبرة أمه فيها شكواه، واشتدت إهانة الحياة عليه، وعرف شتى المناقشات، ومصار يتصل بين بيروت ودمشق والنهيك في المطالعة وقراءة الكتب والمصحف وكتب مجموعة قصصية هي (ربيع وخريف) سنة ١٩٣١، انظر: شاكر مصطفى "القصة في سوريا".

^(٢٣) وفاد سكاكيني: تزوجت حياتها بين لبنان وسوريا ومصر، فقد ولدت في صيدا وعملت مدرسة في بيروت، واستمرت على الدرب في دمشق، ثم زلت القاهرة، وتشكل حسنها الأدبي هناك وأصدرت أربع مجموعات قصصية منها "مرايا الناس" سنة ١٩٤٥، "بين النيل والنخيل"، انظر شاكر مصطفى، مرجع سابق.

شاؤول، ويوسف غنيم، وفاضل الأنباري، وسليمان الصغواني، ولكن كتابات هؤلاء كانت تائهة بين القصة والشعر والنثر القصصي والمثل والنظريات العامة. وجمع محمود إحدى قصصه في كتاب "في ساعة من الزمن" سنة ١٩٢٩، ويبدو أن فن القص كان يكتب على استحياء شديد، لذلك نجد قصصا عديدة كتبت في أوائل الثلاثينات بتوقيعات مستعارة، وفي سنة ١٩٢٤ أصدر عبد المجيد عباس "مثلنا الأعلى"، وأصدر جعفر الخليلي مجموعتيه: "يوميات"، "اعترافات"، وبعد من رواد القصة في النحف، لكن كتاباته أقرب إلى المذكرات اليومية، في سنة ١٩٢٧ أصدر إبراهيم حفي محمد مجموعته "الحقيقة والخيال"، وذو النور أصدر "الضحايك"، "صديقي"، "وحي الفن" سنة ١٩٣٧، وأصدر "برج بابل"، "الكادحون" سنة ١٩٣٩، كما كتب القصة الموضوعة أيضا في العراق سعيد الشهابي سنة ١٩٣٥ بعنوان "مجموعة أقاصيص"^(٢٤).

ونستطيع القول أن القصة القصيرة في العراق ظلت حتى الحرب العالمية الثانية قصة تعليمية تعتمد على الوعظ والإرشاد ونشر الفضائل والتعاليم الأخلاقية وإصلاح المجتمع.

وقد تأخرت هذه المحاولات الأولى للقصة القصيرة في بلاد الخليج العربي، نتيجة لعوامل سياسية، واجتماعية وثقافية. "فالخليج الخليجي كان يعيش حتى أواخر النصف الأول من القرن الحالي فترة ركود، وسكون ثقافي، متوقفا عند تلك الثقافة التقليدية التي ورثها عن العصور الوسطى والعهد العثماني... يضاف إلى ذلك تأخر ظهور الصحافة المحلية في المنطقة لأنها الوسيلة الوحيدة الأساسية في

^(٢٤) للمزيد حول نشأة القصة العراقية، انظر: د. يوسف عز الدين، مرجع سابق ص ١١١-١٢٩.

نشر هذا الفن وبت الوعي القصصي لدى القراء والكتاب، حيث أنه من المتعذر نشر أي محاولة قصصية -إذا وجدت- لمبتدئ في كتاب ونحوه... هذه الظروف التي مرت بها المنطقة وعاشتها حتى فترة متأخرة عملت على تعويق مواكبة الحياة الثقافية الحديثة والتغيرات الحضارية التي يشهدها العالم، والتي تعتبر القصة القصيرة وليدة هذا التطور الحضاري والثقافي الحديث.^(٦٥)

ففي السعودية ظهرت المحاولات الأولى عند عزيز ضياء في قصته "الابن العاق" سنة ١٣٥١ هـ^(٦٦). وحسين سردان في قصة "الوفاء" سنة ١٩٣٧، ومحمد علي مغربي في "المزهوة" سنة ١٩٣٨^(٦٧).

وهذه المحاولات اعتمدت على المباشرة والخطابية والوعظ والنصح والإرشاد والحث على الإصلاح الاجتماعي والقيم الأخلاقية، فضلاً عن العيوب الفنية في البناء، والتي لم تسلم منها أي قصة من قصص البدايات الأولى كاللجوء إلى الصدفة، وتناقض الرؤية والأداة، وتدخّل الراوي في سياق الأحداث، والتععر اللغوي، والعبارات الشكلية التي لا تناسب الحدث، واقترب القصة من المقال.

^(٦٥) للمزيد انظر: د. محمد عبد الرحيم كافور؛ النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي من ١٥٣، دار قطري من القصيدة، النسخة سنة ١٩٨٢.

^(٦٦) أورد محمي ماجد الهاجري في رسالته للدكتور بعنوان "القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية" قصة "الابن العاق" بصارحين مختلفين الأول: صورت المجاز في ١٣٥١، ٥٤٤ هـ، والثاني ١٣٥٧، ٥٤٤ هـ، ونظن أن التاريخ الأول هو الصحيح سنة ١٣٥١ هـ لأنه هو نفس التاريخ الذي أوردته في البليوغرافيا في نهاية الكتاب، ورقم العدد هو (٢٢) والمصحلة صدرت في ١٣٥٠، ٥٤٢٧ هـ، فلر كانت المصحلة أسرع ما يصبح العدد متوافقاً مع التاريخ المذكور ١٣٥١، ٥٤٤ هـ، ويرجح ذلك أيضاً ما يقابله من التاريخ الميلادي وهو سنة ١٩٣٢.

^(٦٧) للمزيد حول هذه القصص انظر: محمي ماجد الهاجري. القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية، ص ١٠١-٢٢٨ مطبوعات النادي الأدبي بالرياض سنة ١٩٨٧.

وفي الكويت ظهرت المحاولات الأولى في أواخر الأربعينات، وأول قصة نشرت في الكويت هي "بين الأرض والسماء" نشرت بمجلة العثة في آذار سنة ١٩٣٧، وكتبها "ولد عريب" وهو الاسم الفني لخالد علف، ونشر محمد الرجب قصة بعنوان "من الحاني" في السنة نفسها، وفي بداية الخمسينات أتاحت المجلات الكويتية (كالمظلة، الكويت، الرائد) المجال أمام المحاولات القصصية الأخرى، وكانت السمة الوعظية الأخلاقية من السمات التي اتسمت بها القصة الخليجية في بداياتها. يظهر ذلك أيضا في قصص "فهد الدويري" التي نشرها ما بين (١٩٤٨-١٩٥٣) ثم توقف عن الكتابة، كما أصدر فرحان راشد الفرحان مجموعة بعنوان "آلام صديق" سنة ١٩٥٠^(٢٧).

ولكن هذه القصص لم تسلم من الحشو والتكلف والافتعال الذي اتسمت به قصص الرواد أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرينات، وتوقف هؤلاء الكتاب في الخمسينات، ومنذ أوائل الستينات بدأت القصة القصيرة نموها في الكويت على أيدي كتاب آخرين.

"أما القصة القصيرة في قطر فهي حديثة المولد، ولا تعدى بدايات السبعينات، حيث بدأت طريقها مع مولد الصحافة في قطر... ولعل أولى المحاولات لكتابة القصة في قطر، كانت تلك التي بدأها الأستاذ يوسف نعمة، وذلك في أواخر الستينات، حيث ظهرت قصة "بنت الخليج"، ثم أصدر مجموعتين هما: لقاء في بيروت سنة ١٩٧٠، الولد الهائل سنة ١٩٧١. وهاتان

^(٢٧) الفل: د. عمر عبد الطالب: القصة القصيرة في الخليج العربي ص ١٣-٢١، المظلة العربية للدراسة والثقافة والعلوم، بغداد ١٩٨٣.

المجموعتان عبارة عن مقالات خيرية أو حكايات عادية يتسامر بها الناس، أو مجموعة من الشباب يحكي كل منهم عن مغامراته في رحلة من رحلاته التي يقضيها خارج البلاد^(٢٨).

ولكن هذه المحاولات أيضا لم تخل من مزالق التجريب، والوعظ والتوجيه "ويتخلل هذه القصص أو الصور القصصية الكثير من الوعظ والتوجيه بطريقة مباشرة، وهذه النماذج أقرب إلى الخاطرة منها لفن القصة، ولكنها تمثل مرحلة ومساحة في مسيرة القصة هنا.

وتتمثل هذه النماذج من الكتابة في قصص يوسف نعمة، وأحمد عبد الملك، وخليفة عيد الكبيسي، وإبراهيم صقر المرتضى، وإبراهيم السادة، وعبد العزيز السادة، ومسي سالم، وبشرى ناصر، وغيرهم، فبالجانب الإصلاحي والتعليقي هدف سعى إليه الكتاب^(٢٩).

كما أننا لا تغفل البدايات الأولى للقصة القصيرة في بلاد المغرب العربي، ولا سيما الجزائر، فقد كانت هذه البدايات في شكل مقال نصفي في أواخر الأربعينات، وأوائل الخمسينات عند كل من: أحمد رضا حوحو في كتابه "حماري قال لي" سنة ١٩٤٩، وعبد المجيد الشافعي في مقاله "قال صاحبي" سنة ١٩٥٤، كما كانت هذه المحاولات أيضا على شكل صورة قصصية "ويعني بها

^(٢٨) انظر د. عبد الرحيم كافود، الأدب القطري الحديث، ص ١٢٦-١٢٧، ط ٢ (٢) سنة ١٩٨٢، الدوحة، وانظر أيضا بانوراما القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، مجلة شؤون أدبية، الإمارات العربية.

^(٢٩) للمزيد حول أعمال هؤلاء الكتاب: انظر: د. محمد كافود، بحث بانوراما القصة القصيرة في قطر، النشأة والتطور، سابق.

رسم صورة للطبيعة أو صورة كاريكاتورية" لشخصية إنسانية أو التركيز على فكرة معينة، مثلما نجد في محاولات محمد بن العابد الحلبي في محاولته بعنوان "السعادة البزاء"، ومحمد علي الميزابي في قصة الشهيد سنة ١٩٤٨، وأحمد من عاشور في "من حديث الحجاج في الدكاكين" سنة ١٩٥٠، وزهور ونيس في جنابة آب سنة ١٩٥٥، ومحمد شريف الحسيني في "عروس تزف إلى قبر" سنة ١٩٥٤. (٣٠)

وكل هذه المحاولات اعتمد على المباشرة والخطابية والإفصاح، والبحث على الإصلاح الاجتماعي والالتزام بالقيم الخلقية، والتعليلية.

وهكذا نجد أن القصة القصيرة الموضوعية كانت تعليمية في كل الأقطار العربية، الأمر الذي يجعلنا نفر بأن المرحلة التعليمية تعد المرحلة الجنينية الأولى لخاض القصة القصيرة العربية، ولما كانت محاولات المنفلوطي في القصة القصيرة الموضوعية تعد ضمن المحاولات الأولية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، لذلك نقف عند هذه المحاولات على سبيل التمثيل وليس الحصر.

كتب المنفلوطي ثماني قصص قصيرة في كتاب العبرات، منها أربع قصص مترجمة عن كتاب أوريبين، وأربعة أخرى موضوعية هي: الحجاب، واليتيم، والطاوية، والعقاب. ونقف عند بناء الشخصية في هذه القصص، حتى يتضح لنا مدى توفر الأسس الفنية للقصة القصيرة الموضوعية في تلك الآونة.

(٣٠) للمزيد انظر: د. محمد الله خليفة ركيحي: القصة الجزائرية القصيرة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس سنة ١٩٧٧

واختيارنا لهذه القصص "الموضوعة" له ما يبرره من الناحية الفنية الموضوعية. إذ أن هذه القصص توضح رؤية الكاتب للواقع الحياتي المعيش من خلال منظور الآخرين، كما أنها تعبر عن التراكيب اللغوية والأسلوبية التي استخدمها المنفلوطي، وتخضع لرؤيته بعيداً عن رؤية الكتاب الآخرين، ومن ثم تصبح الرؤية والأداة إلى حد كبير معبرة عن المنفلوطي وواقعه المعيش.

كما أن هذه القصص تشكل الإرهاصات الأولى لميلاد القصة القصيرة ورغم عدم نضجها فنياً، فقد ابتعد المنفلوطي في قصصه عن المقامات والقوالب التراثية، واعتمد فيها على الأساليب البيانية، والعناية بالصور القصصية، وإشارة العاطفة، ورغم أن هذه المحاولات غير ناضجة فنياً، ورغم أن كتاباته غير الدقيقة في الكتابة القصصية، واعتماده على الاسترسال الإنشائي، والانفعال العاطفي الحزين، والبعد عن التحليل الدقيق في رسم الشخصيات، إلا إن قصصه تشكل الإرهاصات الأولى لميلاد القصة القصيرة.

ومن الجدير بالذكر أن المنفلوطي ولد عام ستة وسبعين وثمانمائة وألف، أي أن وعيه الفكري والإبداعي تشكل في أوائل القرن العشرين، وهي المرحلة التي شهدت تطور الحركات الوطنية التحررية حيناً، وانكسارها في الحين الآخر، ففي أواخر القرن التاسع عشر بدأت معارضة الإقطاعيين لاحتلال لأن قواة الاحتلال استقلت بالحكم، وكان لها كل النفوذ السياسي والاقتصادي، وفي الوقت نفسه كان الاستعمار الفرنسي حاقداً على الاستعمار الإنجليزي أن انفرد بالسيطرة على مصر، وعندما تولى الخديوي عباس بعد توفيق، اشتدت المعارضة لأن عباس الشاب وجد نفسه لا يملك ولا يحكم، والأمر كله بيد كرومر،

واشتدت المعارضة وعبرت عنها جريدتا الأهرام والمؤيد، في ديسمبر سنة ١٨٨٨. وكان التناقض قد بلغ أشده بين عباس وكرومر، بل وبين رياض رئيس الوزراء وكرومر. وكان المنفلوطي حينئذ ما يزال غلاماً لم يتجاوز ثلاثة عشر عاماً. وظل الخلاف بين الاحتلال من ناحية والإقطاع والخليوي من ناحية أخرى حتى أوائل القرن العشرين. وحينئذ كان المنفلوطي قد تشكل وعيه الفكري والإداعي، وفي الوقت نفسه ازدهرت الحركة الوطنية في ظل التناقض القائم بين القصر والاحتلال. وتفاعل المنفلوطي في هذه المرحلة مع الواقع تفاعلاً مباشراً وكتب قصيدته "عدو الاحتلال" سنة ١٨٩٧ ذم فيها عباس حلمي. وقادته هذه القصيدة إلى السجن، وبعد خروجه لاقى كل صنوف الاضطهاد والفقر من قبل السلطات الحاكمة، فضلاً عن انكسار الحركات الوطنية، فبعد أن تم الاتفاق بين الاستعمار الفرنسي والإنجليزي في ٨ إبريل سنة ١٩٠٤ على ألا تعرقل فرنسا عمل إنجلترا في مصر، ولا تعرقل إنجلترا عمل فرنسا في مراكش. بعدها تم الوفاق والتآلف بين القصر والإقطاع والاحتلال، وخفت صوت المؤيد والأهرام، وانكسرت الحركة الوطنية بخيانة كبار الملاك الخليوي.

ومن ثم شعر المنفلوطي بالانكسار والعجز لسببين: الأول: اضطهاده بعد خروجه من السجن، والثاني: ضرب الحركة الوطنية. ولذلك كتب المنفلوطي العبرات ويفتحها بقوله: "الأشقياء في الدنيا كثير، وليس في استطاعة بئس مثلي أن يحو شيئا من يؤسهم وشقائهم، فلا أقل من أن يسكب بين أيديهم هذه العبرات عليهم يحدون في بكائي تعزية وسلوى".

ولذلك نجد أن الشخصية تشعر بالعجز والانكسار في كل قصص

المنفلوطي الموضوعية، وبرغم أن الحركة الوطنية اشتدت وبرز الحزب الوطني بقيادة مصطفى كامل، وظهرت جريدة اللواء، ووقعت حادثة دنشواي، وتابع محمد فريد زعامة الحركة الوطنية عقب موت مصطفى كامل، وأخذت الحركة الوطنية في التطور والازدهار حتى قيام ثورة ١٩١٩ إلا أن المنفلوطي قلل يسكب الدمعات على شخصياته القصصية، ويتطلع إلى الحرية، وعندما تفاعل مع الواقع ألقى به في السجن، حينئذ شعر بالانكسار والعجز، فظل يعبر عن الواقع من منظور الرؤية الخاملة.

ومن هنا جاء اختيارنا لدراسة محور الشخصية، لأنها تشكل محوراً جوهرياً من خلال علاقتها بالحدث القصصي واللغة القصصية، والبناء "الزمكاني" في القصة. ومن ثم نركز على ثلاث نقاط هي: الحدث، اللغة، والبناء الزمكاني.

١- إن علاقة الشخصيات بالحدث القصصي علاقة هامشية مسطحة من منظور الواقع، ذلك أن شخصياته القصصية لا تتفاعل مع الواقع أو الحدث القصصي تفاعلاً حقيقياً، لكنها جاءت من تسييح خيال الكاتب للحدث الذي جعل رؤيته تطغى على رؤية شخصياته، فهو لا يترك شخصياته تتطور تطوراً فنياً، لكنه يتحكم في رسم شخصياته وفق ما يريد هو، لا وفق ما تريد شخصياته، ففي قصة اليتيم، يصف الفتى بأن دموعه تسح فوق أوراقه، فتمحو ما كتب، برغم أن الراوي لم ير هذه الدموع ولا الأوراق، لأنه يشاهد الفتى من نافذة حجرته عن بعد، يقول: "فقد كنت أراه من نافذة غرفة مكبي، وكانت علي كتب من بعض نوافذ غرفته.... وإذا صفحة دفنوه التي كان منكبا عليها قد جرى دمه فوقها، فمحا من كلماتها ما يحا".

ومن ثم يتضح أن هذا الوصف لا يتفق وواقع الشخصية، لكن المنفلوطي يصفه كما تخيله، فتطغى رؤيته على رؤية شخصياته، ويصف كيف أنه انتقل إليه عندما سمع أناته تصدر منه دون أن يعرفه. وأحضر له الطبيب وظل ساهراً بجواره طوال الليل، دون أن يعرف أحدهما الآخر. وعندما سأله عن علة شكواه بشه بكل أسرارها، وكأنهما أصدقاء منذ أمد بعيد، فذكر له أن والده مات وكفله عمه، ثم مات عمه وتشرّد بعد ذلك وظل هائماً في البسلاذ لأنه لم يستطع فراق ابنة عمه، التي لم يصرح لها بحبه، حتى استقر به المقام في هذه الحجرة وبعدها علم بموت ابنة عمه لأنها لم تستطع فراقه دون أن تصرح له بحبها، ثم حزن الحزن حزناً شديداً ووصى صديقه أن يدفنه بجوارها، واشتد به الإعياء ومات ودفنه صديقه بجوار قبرها.

ومن هنا يصبح ارتباط الشخصية بالحدث مفتعلاً، فالكاتب اختلق قصة ودفن كل شخصياتها في القبور، معتمداً على الصدفة القدرية دون وجود مبررات فنية أو واقعية لهذه الأحداث، كما أن الكاتب يميل إلى الشرح والتفسير والتطويل لأحداث قصصه مما جعل بناء القصة مزهلاً.

إن المنفلوطي يقرر الفكرة ثم ينسج على منوالها شخصيات وأحداث القصة فتأتي ترجمة لأفكاره دون أن تعبر عن أفكار شخصياته.

وفي قصة "الحجاب" يشرح كيف أن صديقه عندما تأثر بعادات الأوربيين وأراد أن يطبقها على واقعه لم يستطع وسقط في هاوية التقاليد الأوربية لأن زوجته خاتمه مع صديقه عندما وجدها تقلد الأوربيات، ويحزن لذلك حزناً شديداً يؤدي به إلى المرض والموت، وكما قبر الراوي صديقه اليتيم فقد قبر

صديقه في الحجاب، فالحدث مفتعل ولا يعبر عن ارتباط الشخصية بالواقع. ويسرف الراوي في شرح القيم الخلقية والدينية لصديقه، ويستمر الراوي في مواضعه وخطبه وإرشاداته وتصالحه طوال عدة صفحات متتابعة.

ونجد هذا الاعتعال الفني أيضا في قصتيه: الهاوية والعقاب. ففي قصة الهاوية يقرر الفكرة قبل الشروع في القصة بقوله: "ما أكثر أيام الحياة و ما أقلها؟" ويتطلع لصديق يقدر قيمة الصداقة، ثم يفسر هذه الفكرة بالشروع في اختلاق قصة فحواها أنه كان له صديق يقدر الصداقة وتركه منذ سبعة أعوام ووجده قد تغيرت أحواله عندما التف حوله قرناء السوء وأصبح هو وأولاده لا يملكون قوتهم اليومي وانتهت القصة بموت زوجته وتشريد أولاده وضياعه، ويعتمد في القصة على المباشرة والتقريرية والنصح.

أما قصة "العقاب" التي تعتمد على تكتيك الحلم فإن شخصيتها البؤساء يقتلون جميعاً بسبب ظلم الحاكم والقاضي وكاهن الدير، فقتل الشيخ بحجة سرقة لحفنة دقيق من خزانة كاهن الدير ليطعم بها أولاده، ويقتل الشاب ويصلب على أعواد شجرة بحجة قتله أحد الناس لأنهم قتلوا أمه ظلماً بحجة رفضها الزواج من القاضي واتهامات عديدة ألصقوها بالشاب، وأخته وأمه، ويتحسر الراوي على الظلم البين وعلى الرعية الفاسدة الوعي الفكرية، ويبدأ في شرح أسباب قتلهم. وبرغم أن هذه القصة من أنضج قصص المنفلوطي إلا إن اعتماده على الشرح والتفسير أصاب القصة بالزهل.

٢- إن اللغة التي اعتمد عليها الكاتب في رسم شخصياته، تعتمد على الأسلوب

الببائي، من حيث التشبيهات والاستعارات والكتابات والجناس والسجع ومحاكاة المقامات، وقصد من خلال هذه اللغة تعميق الإحساس بالفضيلة والخير وتهذيب النفوس، ومحاربة المقاسد والعيوب الاجتماعية. ويجد ذلك في كل قصصه الموضوعية -المشار إليها- فالأسلوب عنده حلية شكلية ووسيلة لإضفاء الرونق والزينة على قصصه، وهذا الأسلوب برغم نجاحه في خلق عنصر التشويق، إلا أنه لم يعبر عن شخصيات القصة تعبيراً واقعياً، فتحدثت كل الشخصيات -برغم اختلاف أتماطها ومستوياتها الثقافية- بأسلوب واحد. فضلاً عن اعتماد اللغة على المباشرة والإفصاح والخطابة والنصح في كل قصصه الموضوعية.

٣- إن علاقة شخصياته بالزمان والمكان علاقة حميمة تركز على الأحداث. وعلى الزمن التقليدي فتبدأ القصة من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل في تسلسل تدريجي، ففي قصة اليتيم على سبيل التمثيل نجد الفتى الذي يسرد الأحداث التي مرت به منذ طقوله وحتى آخر لحظة مرت به مع صديقه الراوي الذي يسكن في المنزل المقابل لحجرته، وكل ذلك يتم في تسلسل تدريجي وفقاً للتسلسل الزماني والتاريخي، كنا أن الأمكنة تخيلية من وحي الكتاب، وهي أماكن مليئة بشئى المتناقضات الكائنة في المدينة، حتى أن الشخصيات تظهر له في صورة أشباح، فضلاً عن وجود الأمكنة الطبيعية التي يصورها الكاتب.

وهكذا نجد أن القصة القصيرة الموضوعية عند المنفلوطي تفتقر إلى اكتمال الأسس الفنية، شأنها شأن كل القصص الموضوعية والتعليمية في قصص الكتاب العرب الذي أشرنا إليهم.

وختص من هذه المحاولات إلى مجموعة من السمات الفنية تميز القصة القصيرة التعليمية في أواخر القرن التاسع عشر وأوائل العشرين وهي:

١- تتسم اللغة بالخطابية والمباشرة والاقتراب من لغة الترجمة أحياناً، فضلاً عن الصور البيانية والأسلوبية كالسجع والجناس والتشبيهات لتكون حلية شكلية يزين بها الكاتب قصته.

٢- الاعتماد على الوعظ والإرشاد والنصح والتوجيه في طرح الأفكار، والحث على الإصلاح الاجتماعي وطرح الحلول للمشكلات السائدة.

٣- اقتراب القصة من سمات المقال من حيث غلبة الفكر على الإبداع، واقتربها من سماته من حيث الاعتماد على السجع والجناس والمحسنات البديعية.

٤- الإسهاب في الحوار بين الشخصيات بحيث يبدو مفتعلاً ومتكلفاً ولا يتناسب مع بناء القصة.

٥- تداخل السمات الفنية واختلاطها بين القصة القصيرة والرواية والقصة الطويلة، لأنه لم يكن قد تم تحديد السمات الفنية لكل منها.

٦- تناقض الرؤية والأداة في كثير من مشاهد القصص، حيث لا يتوافق النص المكتوب مع الرؤية التي يريد الكاتب التعبير عنها، وذلك نتيجة لتكلف والافتعال الفني.

٧- تدخل شخصية المؤلف في السياق والرؤية حتى تبدو أفكار القصة انعكاساً للمؤلف وليست لشخصياتها.

٨- الزمان في بعض القصص يكون واقعياً تارة من حيث التسلسل التاريخي، وميتافيزيقياً تارة أخرى، كما أن المكان طبعياً حيناً وميتافيزيقياً في الحين الآخر. لكنهما -الزمان والمكان- لا يتوافقان في كثير من الأحيان مع الرؤية الفنية والموضوعية في القصة.

المحور الثاني

أوليات الرؤية الفنية
(القصة القصيرة الفنية)

اوليات الرؤية الفنية

(١)

ظل الكتاب العرب في مصر وبلاد الشام والعراق منذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر، وحتى أوائل القرن العشرين يتخبطون بين الأشكال القصصية المختلفة دون أن يهتدوا إلى شكل في يرضون عنه، ويبدو أنهم قد ضاقوا ذرعاً بهذه المحاولات التقليدية التي يقلدون فيها القصص المترجمة، أو المقامة، أو القصص الموضوعة، وأرادوا أن يشكلوا فناً قصصياً يعبرون فيه عن بيئتهم، وأصالتهم وواقعهم الذي يعيشونه، بدلاً من استخدامهم الأسماء الأجنبية، والبيئات الأوروبية مسرحاً لأعمالهم القصصية، ولا سيما أنهم ترجموا آلاف القصص الأوروبية دون أن تعبر عن واقعهم الحقيقي.

يضاف إلى ذلك أن الحركات الوطنية التحررية كانت قد اندلعت في كثير من البلدان العربي، منادية بالتحرر والاستقلال. وكانت هذه الحركات قد أخذت في الازدياد والتمو نتيجة لانتشار الوعي النقابي والفكري في بعض المجتمعات العربية.

وقد ساعدت هذه الحركات الوطنية على انتشار التعليم والصحافة والمدارس في بعض البلاد العربية، وقيام الحرب العالمية الأولى جعل هذه القوى تقوى وتسميت في الدفاع عن استقلال بلادها. الأمر الذي جعل معظم فئات الشعب من عمال وطلبة وغيرهم يطالبون بحقوقهم في الجرائد الرسمية وغير

الرسمية، كما أن اندلاع ثورة ١٩١٩ في مصر جاء نتيجة حتمية لتطور الحركة الوطنية، الأمر الذي جعل طبقة العمال ينادون بأن تكون لهم مقاعد في البرلمان ويقولون: "يا قوم إننا محتاجون لطبقة تمثلنا في البرلمان بمعنى الكلمة، حتى تهدينا الطريق القويم، من تعديل الأجور، واعتراف بالهيئة العاملة، ومن قوانين تحمي به العامل وتنصفه، وتعلم أولاده وتقيه من العجز".^(٢١)

كل هذه العوامل جعلت الكتاب يتطلعون إلى فن قصصي يعبر عن واقعهم، ولا يحجز الماضي أو البيئة الأوربية، لذلك يقول عيسى عبيد وهو أحد رواد القصة القصيرة الفنية في مصر: "ناديت بوجوب استبدال أدبنا الوجداني الخيالي بأدب جديد مبني على الحقائق المحررة المستخرجة في حياتنا اليومية".^(٢٢)

وقد نادى معظم حيل الرواد في مصر بضرورة ترك الخيال وعدم الإفراط فيه، وتصوير الحقيقة الواقعية، كما هي كائنة في الواقع، ولذلك يقول عيسى عبيد في موضع آخر: "والترام الكاتب للصدق في الوصف سيحبه تقليداً أعمى لأدب العرب القديم، أي أن عيسى عبيد يتادي بالريالزم - بدلاً من الايديالزم - بأدب واقعي بدلاً من أدب وجداني".^(٢٣) ويقول عيسى عبيد في مقدمة مجموعته "إحسان هاتم": "فواجبتنا نحن الكتاب أن نعطي أدبنا العصري صفة حية ملونة خاصة به ويعرف بها. ولذلك يجب أن نجتهد ونتحسر من تأثير الأدب الغربي، بألا نتخذ من الروايات الأجنبية قاعدة لرواياتنا التي يجب أن تشاد على أساس

^(٢١) محمد حسين: حريفة الأهرام في يناير سنة ١٩٢٤، وانظر: د. إسماعيل، مرجع سابق ص ١٠٩.

^(٢٢) عيسى عبيد: نقية الكاتب المصري، القصور عند (٢٩٤) في ٧ إبريل سنة ١٩٢٢.

^(٢٣) يحيى حقي: فجر القصة المصرية، ص ١٠٣ لغاية الثورية العامة للكتاب سنة ١٩٨٧.

الملاحظة الصادقة المستخرجة من أعماق حياتنا اليومية.^(٣٤)

ويتفق كل من محمد تيمور، وعمود تيمور، وشحاته عبيد، وعمود طاهر لاشين مع عيسى عبيد في ضرورة تصوير الحقيقة الواقعية في قصصهم.

وتتفق هذه الرؤية أيضاً مع جيل الرواد في بلاد الشام ولا سيما ميخائيل نعيمة. فقد اقترنت قصص هؤلاء الكتاب ببيئةهم المحلية، مثل مشكلات الرجل الريفي في القرية اللبنانية، كما أن إطلاع ميخائيل نعيمة على كتابات ديستوفسكي، وجوركي، وتشيكوف وغيرهم من الكتاب الروس عندما كان مبعوثاً لروسيا سنة ١٩٠٦ جعله يتقن فن القصة، ويعرف أبعادها وسعاتها، ويقرب به من تصوير الواقع والحقيقة بدلاً من الإفراط الخيال، ويتضح ذلك في أول قصة كتبها "سنتها الجديدة"، ويقرب من هذه الرؤية أيضاً توفيق يوسف عواد، وعمود سيف الدين الإيراني، من حيث التخلص من الخيال نسبياً، وكتابة القصة التي تحاكي الواقع محاكاة حقيقية. وقد استطاعت القصة القصيرة الفنية عند جيل الرواد في مصر وبلاد الشام أن تخطو خطوات متقدمة عن القصة الموضوعة والمترجمة، وأهم هذه الخطوات، التخلص من الإسراف الخيالي في التصوير والاقتراب بالقصة من الواقع المعيش، والتعبير الفني الصادق عن المشكلات الحياتية التي يعيشها الناس والعمل على وحدة القصة، بحيث تكون نسيجاً متكاملًا. والتخلص من الحشو والمباشرة والتكلف والافتعال، والعمل على تكييف القصة تكييفاً فنياً، وأخيراً اعتماد القصة القصيرة عندهم على لحظة التنوير وهي اللحظة النهائية في القصة، التي يغض الكاتب بها بعض المغالطات المهمة في القصة

^(٣٤) انظر عيسى عبيد: مقدمة إحسان هاشم، النار القوية للتوزيع والنشر - القاهرة سنة ١٩٦٤

فيوضحها ويفسرها ويكشف أسرارها.

ونشأة القصة القصيرة الفنية تختلف من مجتمع لآخر وفقاً لتطور النفس القصصي في مجتمع ما من المجتمعات. فقد نشأت القصة القصيرة الفنية في مصر وبلاد الشام في أوائل القرن العشرين، ثم ظهرت لاحقاً بعد ذلك في بلاد الخليج العربي في النصف الثاني من القرن العشرين.^(٣٥)

ولسنا يصدد التحديد الدقيق والصارم لأول قصة قصيرة فنية في الأدب العربي، لأن الظاهرة الأدبية لا تنشأ بين يوم وليلة، كما أنها لا تنفاس بعمل فردي، فنشأتها شأن الظاهرة الاجتماعية تتطور تطوراً تدريجياً، وقد تستغرق فترة طويلة من الزمن أو قصيرة تبعاً لتفاعل المجتمع مع هذه الظاهرة، وتبعاً لتفاعل الكتاب مع هذه الظاهرة الأدبية، ومدى مساهمتها للواقع المعيش ومن ثم يمكن القول: إن المحاولات الفنية الأولى للقصة القصيرة ظهرت عند عدد من الكتاب في مصر وبلاد الشام وأهم هؤلاء الكتاب، محمد تيمور، وميخائيل نعيمة، وشحاته عبيد، ومحمود طاهر لاشين، ومحمود تيمور، وتوفيق يوسف عواد، ومحمود سيف الدين الإبراني، وشكيب الجابري كما ظهرت هذه المحاولات في أوائل النصف الثاني من القرن العشرين في بلاد الخليج العربي، وبلاد المغرب العربي، فقي

^(٣٥) للمزيد حول نشأة القصة القصيرة في الخليج العربي انظر: د. محمد عبد فرحيم كفلوه، النقد الأدبي الحديث في الخليج العربي، ص ١٥٢ وما بعدها، البوصة، دار قطري بن الصجاء سنة ١٩٨٢ ط (١)، القصة القصيرة في قطر، مركز الوثائق البوصة سنة ١٩٨٥ ص ١٢٨ الأدب القطري الحديث ص ١٢٨-١٣٦، باتوربا القصة القصيرة في قطر، بحث سابق، د. عمر محمد الطالبي "القصة القصيرة في الخليج العربي ج ١" ص ٩ وما بعدها، المنظمة العربية للثقافة والعلوم بغداد سنة ١٩٨٢. وإبراهيم غلوم، القصة القصيرة في الخليج العربي ط العراق سنة ١٩٨٦.

السعودية ظهرت القصة القصيرة الفنية عند إبراهيم هاشم فلالي^(٣٦) في مجموعته "مع الشيطان" سنة ١٩٥٢، وحسن عيد الله القرشي في "غروب أمل" سنة ١٩٥٤، وأتات الساقية سنة ١٩٥٦، وسعد البواري في شيخ من فلسطين سنة ١٣٧٧ هـ، من قصص الواقع سنة ١٣٧٦ هـ، وفي قطر نجد أولى المحاولات القصصية الفنية عند إبراهيم صقر المريخي في قصة "الحنين" سنة ١٩٧٣، وعبد الله الحسيني في "عجوز في عاصفة" سنة ١٩٧٣، وزهرة يوسف المللكي في "دمعة سقطت"، والمحاولات القصصية الأولى لكلثم حبر في مجموعتها "أنت وغاية الصمت والفرود"^(٣٧).

وفي الكويت ظهرت المحاولات الفنية للقصة القصيرة عند محمد القايز، فقد نشر بين عامي ١٩٦٧-٦٣ أربعاً وثلاثين قصة في مجلتي الرسالة والكويت، وحسن يعقوب في مجموعته "هدامة" سنة ١٩٧٣ وإسماعيل فهد في مجموعته "البقعة الداكنة".

وفي البحرين نجد هذه البدايات عند خلف أحمد خلف في "وخهان وفأر مذعور" ضمن مجموعته القصصية "سيرة الجوع والصمت" وعند أمين الصالح^(٣٨).

وفي الجزائر ظهرت المحاولات الأولى الفنية عند كل من: السعدي حكار

^(٣٦) ولد إبراهيم هاشم فلالي عام ١٣٩٤ هـ بحكمة المكرمة وتخرج من المدرسة الصوانية ومارس الأعمال الحكومية، وكان آخر وظيفة شغلها بدار البعثات السعودية بمصر، وقضى وقتاً طويلاً بها وعاش من طبق العيش، انه عمل في مقصف بإحدى مدارس متيل الروضة وتوفي سنة ١٣٩٤ هـ سجن الماجر. سابق ص ٢٨٢

^(٣٧) للمزيد انظر: د. محمد كاترود: الأدب القطري الحديث ص ١٢٨-١٣٦، بالبرزعة القصة القصيرة في قطر، بحث

سابق: القصة القصيرة في قطر ص ١٢٨

^(٣٨) للمزيد انظر: د. عمر محمد الطالب، مرجع سابق ص ٣٢-٣٣

في "ليلة واحدة" (أفريقيا الشمالية) سنة ١٩٤٨، وعبد الحميد هذوقة في "ظلال جزائرية"، وأحمد رضا جوحو في "صاحبة وقصص أخرى"، وأبو القاسم سعد الله في السعفة الخضراء سنة ١٩٥٤، وأبو العبد دودو في الفجر الجديد سنة ١٩٥٧ (٣٩).

وهكذا نجد أن القصة القصيرة الفنية ظهرت في البلاد العربية مع نشأة القصة القصيرة في كل قطر من هذه الأقطار، ونقف عند المحاولات الفنية للقصة القصيرة في أوائل القرن العشرين عند محمد تيمور، وميخائيل نعيمة وعيسى عبيد، وذلك على سبيل التمثيل.

أ- محمد تيمور: (١٨٩٢-١٩٢١): (٤٠)

عنيت دراسات عديدة في مجال النقد القصصي. مجموعة محمد تيمور القصصية "ما تراه العيون" (٤١) ونشرت في كتاب سنة ١٩٢٢، وقد أتاحت له

(٣٩) انظر: د. عبد الله خليفة ركني، سابق ص ١٢٨-١٣٦.

(٤٠) ولد محمد تيمور سنة ١٨٩٢، ونشأ في بيت أبيه الأديب أحمد تيمور، وتلقى علومه في مصر حتى أتم المرحلة الثانوية، ثم سافر إلى أوروبا لاستكمال دراسته العالية، فائقه أولا إلى برلين لدراسة الطب، ولكنه تركها واتجه لفرنسا لدراسة القانون، ولم يستكمل دراسته القانونية أيضا لاشتغاله بدراسة المسرح، وعاد إلى مصر سنة ١٩١٤، ولم يستطع العودة لباريس لانفلاق الحرب العالمية الأولى، فائقه لدراسة الزراعة العليا، ولكنه لم يستكمل دراسته فيها أيضا، واشتغل بدراسة الفنون الأدبية ولا سيما فن المسرح، وعين أديبا لسلطان حسين، فائقه للآداب بدلا من التمثيل المسرحي، وكتب مجموعة قصصية واحدة هي "ما تراه العيون" ثم ترك العمل في القصر، وواصل التأليف ومات سنة ١٩٢١. انظر: فجر القصة المصرية ليحيى حقي، القصة القصيرة في مصر عيسى عطية، وتطور الأدب الحديث في مصر للدكتور أحمد هيكل.

(٤١) انظر على سبيل التمثيل لا الحضر: د. سيد الساج، مرجع سابق ص ٨٦، د. سعيد الرزقي: اتجاهات القصة القصيرة في الأدب العربي المعاصر ص ٦٨، عيسى عطية: نشأة القصة القصيرة في مصر ص ١١٤، د. أحمد هيكل: تطور الأدب الحديث في مصر ص ٢٠٤، الأدب القصصي والمسرحي ص ٣١، يحيى حقي، فجر القصة المصرية ص ٥٩، وغيرهم.

ثقافته الفرنسية أن يقرأ قصص موبسان الفرنسي. وأن يتأثر بها ويفيد منها في الشكل والبناء، وتعد قصته "في القطار" التي نشرها سنة ١٩١٧^(١٧) أول قصة قصيرة فنية له، وأهم الملامح الفنية التي اعتمدت عليها هي:

١- البداية بمقدمة أو افتتاحية رومانسية شأن البداية الرومانسية للقصة القصيرة عند بعض أصحاب القصة القصيرة الموضوعية كالمفلوطي، وهذه المقدمة عني الكاتب فيها بوصف مناظر الطبيعة الخلابة والأشجار التي تتمايل عيناً ويساراً في خيلاء يقول: "صباح ناصع الجبين يجلي عن القلب الحزين ظلماته ويرد للشيخ شبابه، ونسيم غليل يتعش الأفندة، ويسري عن النفس همومها، وفي الحديقة تتمايل الأشجار بمنة ويسرة وكأنها ترقص لقدم الصباح، والناس تسير في الطريق وقد دبّت في نفوسهم حرارة العمل، وأنا مكتئب النفس انظر من النافذة لجمال الطبيعة، وأسائل نفسي عن سر اكتئابها فلا أهندي لشيء".^(١٨)

ويتضح من هذه الافتتاحية أنها جاءت حلية جمالية وشكلية في بداية القصة، قصد الكاتب من خلالها إبراز المظاهر الجمالية للطبيعة، ووصف لحظات الصباح المشرقة، فضلاً عن وجود بعض التناقض بين الرؤية والأداة، إذ كيف ترى النفس كل مظاهر الطبيعة من حولها جميلة وخلابة وتتعش الأفندة وفي الوقت نفسه تشعر بالاكتئاب، فمن المألوف أن الحالة الشعورية للراوي تنعكس على مفردات الحياة وجزئياتها، لكن يبدو أن الكاتب أتى بهذه المقدمة ليحاكي بعض القصص الرومانسية الأوروبية أو يسامر طبيعة القصة البيانية التي كان يعنى بها المفلوطي.

(١٧) نشرت هذه القصة في مجلة السفور التي كان يصدرها عبد الحميد حمدي في عدد ٧ يونيو سنة ١٩١٧.

(١٨) محمد تيمور: مجموعة ما تراه العين، ص ٥ ط (٢) ١٩٢٧.

وهذه الافتتاحية نجدها في معظم قصص الرواد، وخاصة ميخائيل نعيمة -
وستوضح ذلك فيما بعد- سواء على مستوى الرؤية أو الأداة.

٢- الرصد التسجيلي الدقيق لحزبات الحياة، حيث يرصد الكاتب كل الركاب
الذين استقلوا القطار، ويسجل الحوار الذي دار بينهم حول أهمية التعليم، وي طرح
وجهة نظر كل واحد فيهم حول هذه القضية، والراوي يعد نفسه واحداً من
شخص القصة، فيشارك في سياق الأحداث، ويصف الشخصيات وصفاً واقعياً
يتناسب مع واقعهم الحيائي المعيش. ويعتمد هذا الوصف في كثير من الأحيان
على الحس الساعر ليعزز وجهة نظر الراوي تجاه الشخصية، يقول -على سبيل
المثال- في وصف الأستاذ: "ودخل شيخ من المعممين، أسمر اللون طويل القامة،
خفيف القوام، كث اللحية، له عينان أقفل أحفانتهما الكسل، فكأنه لم يستيقظ من
نومه بعد. وجلس الأستاذ غير بعيد عني، وخلع مركوبه الأحمر قبل أن يتربع على
المقعد، ثم بصق على الأرض ثلاثاً، ماسحاً شفتيه بمنديل أحمر، يصلح أن يكون
غطاءً لطفل صغير".^(٢٢)

ويتضح لنا من خلال هذا الوصف الدقيق، مدى سخرية الراوي من
الشخصية، لأن الأستاذ كان يمثل في القصة شرحة الطبقة الطبقية التي تنفرب
للبك الشرعسي، وكبار الملاك حتى تقفز إلى مستوى أعلى. لذلك يسخر منه
الراوي وينعته بالسلوك الأخلاقي، فهو يبصق على الأرض، رغم أنه يملك منديلاً
كبيراً يصلح لغطاء طفل، ويبدو الكسل في عينيه. وهكذا في وصفه لشخصياته
نجد أن الوصف يكون دالاً على الشخصية، أما السخرية التي شكلت لازمة في

(٢٢) نفسه ص ٦٠.

وصفه لبعض الشخصيات فيبدو أن هذا التكنيك جاء من خلال تأثر الكاتب بالكتابة المسرحية. ويبدو أن هذا الوصف التسجيلي كان سمة عند جيل الرواد.

٣- اللغة مزيج من العامية والفصحى والألفاظ التركية، وفي الوقت نفسه لغته تلقائية لا تميل إلى التكلف أو الافتعال، كما أنها تتوافق مع فكر الشخصية وثقافتها، حيث يستطلق شخصياته بكلمات تتوافق مع تراكيبها الاجتماعية. فيجعل الأستاذ المعمم يتكلم بلغة فصحي تتضمن آيات من القرآن الكريم والحديث الشريف، والأفندي ذو الهندام الحسن يستخدم تعبيرات مبتذلة سوقية كقوله: "ابن الحظ والاتس يا انس" والشركسي يستخدم بعض المفردات التركية كقوله: "أدب سيس فلاح"، والتلميذ يتكلم لغة أدبية راقية بعيدة عن التكلف والابتذال، والراوي كذلك شأنه شأن التلميذ في لغته المستخدمة.

وهكذا نجد الكاتب يستخدم لغة فنية تتوافق مع شخصيات القصة، ويكون لهذا المستوى اللغوي دلالة الفنية والموضوعية في القصة. حيث تعبر عن التركيبة الاجتماعية والوعي الثقافي والفكري للشخصية.

وقد كان هذا المستوى اللغوي سائداً عند معظم جيل الرواد، لتوافق الظروف السياسية والاجتماعية التي كان يعيشها الكتاب في معظم الأقطار العربية.

٤- عدم الإسراف في التصوير الخيالي للعاطفة، وهذا ما نجده في معظم كتابات جيل الرواد، حيث تخلصوا من الإغراق في التصوير الخيالي للعاطفة، كما كان يفعل المنفلوطي، أو حيران خليل حيران، أو لبيبة هاشم.

وفي قصة "في القطار" نجد أن محمد نيمور ابتعد عن الإسراف في العاطفة، وترك الأحداث والشخصيات تتفاعل مع بعضها البعض دون تدخل منه. ويتضح ذلك من خلال احتدام الصراع بين الشركسي والعمدة والأستاذ المعجم من جهة، والراوي والتلميذ من جهة ثانية، وبرغم احتدام حدة الصراع بينهما، وبرغم قسوة الشركسي والعمدة على الفلاحين إلا أن الكاتب لم يغال في تصوير التعاطف مع الفلاحين لكنه ترك الشخصيات تحدد مواقفها دون تدخل منه.

٥- الاعتماد على البباشرة والتقريرية، لأن القصة القصيرة كانت في طور التكوين، ولم تتخلص كلياً من الحشو والتقريرية، فالشخصية تصرح بما تريد قوله من نقد اجتماعي دون إحياء أو تلميح، يتضح ذلك في قول الشركسي للراوي: "السوط، إن السوط لا يكلف الحكومة شيئاً، أما التعليم فيتطلب أموالاً طائلة، ولا تنس أن الفلاح لا يدعن إلا للضرب لأنه اعتاده من المهد إلى اللحد". ويقول التلميذ للعمدة: "الفلاح يا حضرة العمدة لا يدعن لأوامركم إلا بالضرب لأنكم لم تعودوه غير ذلك، فلو كنتم أحسنتم صنيعكم معه لكنتم وجدتم فيه أحداً يتكاتف معكم ويعاونكم ولكنكم -مع الأسف- أسأتم إليه، فعمد إلى الإضرار بكم تخلفاً من إساءتكم، وإنه ليدهشي أن تكون فلاحاً وتحني باللائمة على إخوانك الفلاحين". يبدو أن هذا الملمح لم يتخلص منه القصة القصيرة الفنية في أول عهدها، لأنها كانت ما تزال في طور التكوين فضلاً عن أنها كانت قريبة العهد بالقصة الموضوعية والمقامة، الأمر الذي جعل هذه السمة ملازمة لها.

٦- البناء التقليدي للزمن حيث يبدأ من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل، فيتصاعد تصاعداً تدريجياً، لأن كل حدث يسلم للحدث التالي له مباشرة، وهذا

ما يجده في قصة "في القطار" حيث نجد أحداث القصة تبدأ في وقت الصباح في قوله: "صباح ناصع الجبين" ويستمر هذا الزمان في التصاعد التدريجي من وقت الصباح إلى الضحى حيث استقل الراوي القطار إلى ضيعته، وتنتهي القصة عند وصول الراوي إلى ضيعته.

٧- البناء التقليدي للمكان ، فيحرص الكاتب أن يكون المكان حقيقياً أو طبعياً، كاليابيت أو الشارع أو محطة القطار، أو الضيعة، وهي الأماكن التي كانت مسرح أحداث القصة. وبعد هذا البناء خطوة متقدمة عنها في القصة الموضوعية، لأن مرحلة ما قبل القصة الفنية كان الكتاب يميلون إلى استخدام الأماكن الخيالية والميتافيزيقية.

٨- الاعتماد على لحظة التنوير في نهاية القصة وبخاصة في قصته "لبن بقهوة ولبن بالزراب" من نفس المجموعة، وفيها يسرد الكاتب أحداث القصة، فيتناول الراوي اللبن مع القهوة كل صباح، وفي ذات يوم شاهد قدراً من اللبن قد تحطم من رجل وابنه أثناء ركوبهما القطار، فيهرول طفلان ويلحسان بقايا اللبن الممزوج بالزراب، وهنا يكشف الراوي في نهاية القصة: "رأيت طفلين من أطفال شوارع الإسكندرية يتسابقان لمكان الحادثة، وكانا لابسين من الملابس ما لا يحجب من جسدهما إلا القليل عاري الرأس، حافي الأقدام، تحركم على جبهتهما وملايسهما القاذورات والأوساخ. تسابقا لمكان الحادثة، ولما وصلا إليه ركعا على الأرض ولبنا يلحسان اللبن، وكان لبنا بالزراب لا بالقهوة".^(١٥)

^(١٥) نفسه ص ١٢٧

ب- ميخائيل نعيمة:

يعد ميخائيل نعيمة^(١٦) أحد رواد القصة القصيرة في أدبنا العربي، وإذا كان محمد تيمور قد تلقف ثقافة فرنسية، ولا سيما بأعمال موبسان. فإن ميخائيل نعيمة قد تلقف ثقافة روسية، ولا سيما أعمال كاندرييف، ودوستوفسكي، ومكسيم جوركي، وتشيكوف. وذلك عندما كان يتلقى دراسته في جامعة بولتافا بروسيا سنة ١٩٠٦، كما أنه تعلم الإنجليزية ودرس الأدب الإنجليزي في جامعة واشنطن، وهذه الثقافة أتاحت له الإطلاع على الثقافتين الروسية والأمريكية وفي المهجر استطاع أن يلتحم مع الأدباء العرب، وفي طليعتهم نسيب عريضة صاحب مجلة الفنون وجران خليل جبران.

وقد تأثر ميخائيل نعيمة ببعض قصص جبران مثل قصة "الأحنحة المتكسرة" وأراد أن يكتب قصة يتجاوز فيها الأخطاء الفنية التي وقع فيها جبران، فكتب أول قصة له بعنوان "سنتها الجديدة" ونشرت ضمن مجموعته "كان ما كان" سنة ١٩٣٧. وكتب بعد ذلك مجموعتين أخيرتين هما: "أكابر" سنة ١٩٥٦ و"أبو بطة" سنة ١٩٥٩. وقصة "سنتها الجديدة" تعد أول قصة قصيرة فنية كتبها سنة ١٩١٤، وتدور حول معالجة قضية حياتية يعيشها مجتمعنا العربي

^(١٦) يعد ميخائيل نعيمة أحد الأدباء العرب الذين هم دور بارز في الأدب العربي، فقد تلقف بالأدب الروسي في بداية حياته، عندما سافر إلى روسيا وانتسب بجامعة بولتافا سنة ١٩٠٦ معروفاً على نقلة جمعية فلسطين الروسية الأرثوذكسية الإمبراطورية، وسافر إلى نيويورك بصحبة أخيه في عريف سنة ١٩١٢ واستقر ببلدة «الاولا» بواشنطن ودرس اللغة الإنجليزية، ثم التحق بجامعة واشنطن سنة ١٩١٢، ودرس فيها الحقوق والأدب. وفي سنة ١٩١٦ تخرج من هذه الجامعة بعد أن حصل على شهادة بكالوريوس في الآداب وأخرى في الحقوق، وتلقف آثار الأدباء السكسنيين، وله مجموعة قصصية بعنوان "كان ما كان" سنة ١٩٣٧. انظر د. محمد يوسف نجم، سابق ص ٣٠-٣٠٠.

دائماً، وهي تصوير عواطف أب له سبع بنات، والأب الشيخ أبو ناصيف شيخ قرية يربوب، وقد ورث المشيخة عن أبيه وحده لكن الله لم يرزقه بولد، وظل حزينا لأنه كلما انتظر أن يكون المولود ذكراً يولد أنثى، حتى أصبح له سبع بنات، حتى أنه اشتد ضيقه بالمولودة الأخيرة وحملها بعد ولادتها وأودعها الخراب في غابة الصنوبر خلف الكنيسة، ويظل حزينا حتى نهاية القصة.

واعتمد الكاتب في هذه القصة أيضاً على الملامح الفنية للقصة القصيرة عند الرواد ومنها:

١- الرصد التسجيلي لجزئيات الحياة وخاصة الحالات النفسية التي يمر بها الأب وهو ينتظر مولوده الجديد، فيرصد الكاتب المشاعر الإنسانية له رصداً تسجيلياً، مثل تصوير مشاعر الأب لحظة انتظاره ميلاد المولود الجديد وحالات الأرق والتوتر التي تتناوب^(٤٧) والقصة فيها تحليل نفسي دقيق، ووصف ينتهي عند تصوير الجزئيات والتفاصيل الصغيرة، ولكن يتقصها التنسيق والتناظر حيث أفسدها الإغراق في التخيل والإلحاح في الوصف والتصوير^(٤٨).

٢- اعتماد القصة على لحظة التنوير، حيث يمثل انتظار الشيخ أبو ناصيف للمولود الأخير لحظة التنوير التي تكشف لنا سر الانتظار المقيم، حيث يأتي المولود أنثى على غير توقعات الأب.

٣- البناء التقليدي للزمان حيث تصور القصة مراحل انتظار الأب لكل مولود بداية من الأول وحتى السابع وفي كل مرة يأتي المولود أنثى، فالزمان يبدأ من

(٤٧) إسماعيل آدم: مجلة الحديث عدد ٤-٥ سنة ١٩٤٤ ص ١٦٨

الماضي إلى المستقبل ويتصاعد تصاعداً تدريجياً شأن كل قصص جيل الرواد.

٤ - البناء التقليدي للمكان، فالبيت وغابة الصنوبر والكنيسة هي الأماكن التي تدور حولها القصة ولا يلجأ إلى الأماكن التخيلية أو الميتافيزيقية كما في مرحلة القصة الموضوعية.

٥ - الاعتماد على المباشرة والتقرير في معظم أحداث القصة، فالأب يصرح مباشرة برغبته في إغجاب الذكر لأنه سيكون بمثابة الحلم الذي طال انتظاره له يقول عنه إنه "حلم حياته، وعكاز شيخوخته ووريث ثروته، ومحبي شرف عائلته" (١٨).

فالكاتب يصرح بما يريد قوله مباشرة، فضلاً عن استخدامه التعبيرات الصوفية التي تعكس حالة الكاتب ولا تعكس حالة شخصياته، كما أنه يتدخل في سياق الأحداث، وفي رسم مثيرات الشخصية ورسم أبعادها، ولا يترك الشخصيات تحدد مصائرهما بنفسها وهذا من أهم عيوب القصة القصيرة الفنية عند معظم جيل الرواد.

وهكذا نجد هذه السمات أيضاً في بقية قصص المجموعة للكاتب، وبخاصة في قصته "العائر" سنة ١٩١٥.

^{١٨} ميماني نعيمة: "كان ما كان" ص ٤٨، الماهل، لبنان سنة ١٩٤٩

ج- عيسى عبيد :

يعبد عيسى عبيد^(٤٩) أحد رواد القصة القصيرة الفنية في أوائل القرن العشرين، وقد كتب مجموعتين قصصيتين هما: إحسان هاتم سنة ١٩٢١، ثريا سنة ١٩٢٢. الأولى، تضمنت خمس قصص هي: (إحسان هاتم، أنا لك، مأساة قروية، النزعة النسائية، مذكرات حكمت هاتم، والثانية تضمنت أربع قصص هي: ثريا، الكازينو، حديقة الأحماك، الغيرة.

ونقف عند بعض قصص المجموعة الأولى -على سبيل التمثيل- لتوضيح أهم سمات القصة القصيرة الفنية عند الكاتب وتمثل هذه الملامح في:

١ - مزج الرؤية الرومانسية بالمشكلة الحقيقية الواقعية، فعلى الرغم من أن الكاتب يسرد مأساة إنسانية لامرأة قروية في قصته "مأساة قروية" إلا أنه يبدأ بالوصف الرومانسي لجماليات المكان الريفي، فيبدأ عيسى عبيد بوصف جمال القرية في وقت الصباح فيقول: "تشر الفجر أحتحت البيضاء على أطراف "طلحنا" معهما ضياؤه الجميل رؤوس شجيرات القطن التي كست الأرض ببساط أبيض فتان موشى بنضارة خلابة، وكانت البلدة مستغرقة في نوم عميق لا يتخلله إلا تسمات الفجر تداعب وريقات أشجار الثوت والجميز الجبلي المغروسة على حافتي الطريق، المخطوطة وسط الغيطان، والتي تؤدي إلى البلاد المجاورة، ومن آن لأحر

^(٤٩) هو كاتب مصري، نشأ في أسرة متوسطة تسكن حي الظاهر، ويدعو أن أسرته من أصول مسيحية شامية، وقد كان ذا ثقافة فرنسية، واتصل قويا بالأدب القصصي الفرنسي وخاصة أدب "بلزاك" و"زولا" وكان يعمل بالبنك الزراعي، ولكنه كان شغوقا بالكاتبة القصصية والسريرية، وكان من تلمذتين خلق أدب مصري ولكنه مات سنة ١٩٢٣ ولم يتم أماله وهو في نحو الثلاثين من عمره. انظر د. أحمد هيكال الأدب القصصي ص ٤١، يحيى سقاي سابق ص ١٠٣، عباس عظمى سابق ص ١٢٩.

تغريد متضارب منقطع، تغريد الأطيوار العائدة من رحلاتها".^(٥٠)

وهذا الوصف قد لا يتوافق مع الحالات الشعورية للحدث، كما في قصة محمد تيمور "في القطار" إلا أن الافتتاحية الرومانسية للقصة يبدو أنها سائدة في قصص جيل الرواد، وذلك لحدثة عهد القصة الفنية بالقصة الموضوعية التي تعتمد على الأساليب البيانية. كما أن النزعة الرومانسية تكون في بعض الأحيان تعويضاً عن القيم المفقودة في الواقع المعيش.

ونجد هذه النزعة أيضاً في قصته "إحسان هام" فعلى الرغم من أن إحسان هام تعيش مأساة طلاقها مرتين إلا أن الراوي يجعلها تصف الحب وصفا مثاليا مقدساً، ولا تعيش المشكلة معاشة واقعية فتقول لصديقتها: "هذا هو والدي... وهو على شاكلة عدد عظيم من رجالنا لا يعرفون معنى للحب تلك الشعلة السماوية التي تظهر الإنسانية من أدرانها، ذلك العماد المقدس المتين الذي تقام عليه الأسرة، نعم إنهم يجهلون الحب الشريف".^(٥١)

٢- الرصد التسجيلي لكل حزيقات الواقع في كل قصص عيسى عبيد، حيث يصف المشاهد وصفا تفصيليا ولا يغالي في تصوير المشاهد الخيالية؛ فيصف حركة أهل القرية في قصة "مأساة قروية" قائلا: "أخذت جماعة من الفلاحين من رجال ونساء وأطفال تندفق من الأكواخ المتضامة المشيد أغلبها من البوص والطين، وشرع كل في عمله اليومي المعتاد، فأخذ الأطفال يقودون البقر إلى الغيطان

^(٥٠) عيسى عبيد: مجموعة إحسان هام ص ٢٣، أدار القومية سنة ١٩٦٤ للقاهرة.

^(٥١) نفسه ص ٣-٤

ليرعى الرئيس^(٥٢).

٣- استخدام الألفاظ العامة بالقدر الذي يتوافق مع ثقافة الشخصية، فيقول فخري بن الباشا لفاطمة وهي ما تزال صغيرة تلعب في حديقة الباشا: "ما تحبي تلعي ويانا يا عروسة".

وهذه التغيرات تتوافق مع الحالات الشعورية والثقافية للشخصية، وتعد خطوة متقدمة لم تكن مألوفة في القصص الموضوعة، على أن عيسى عبيد لم يكن منحسباً للعامة إلا إذا كانت جملاً قصيرة ولها ضرورة فنية في السياق.

٤- عدم الإسراف في تصوير العاطفة، فعلى الرغم من أن الموضوعات التي تناولها ترتبط بالجانب النفسي في قصصه مثل إحسان هاتم، ومأساة قروية، النزعة الإنسانية، مذكرات حكمت هاتم، إلا أن الكاتب صور العاطفة برؤية موضوعية في كثير من الأحيان، ولم يبالغ في تصويرها. ولكن هذا لا يتنافى مع تركيز عيسى عبيد على تصوير الجوانب النفسية للشخصية.

٥- اعتماد قصصه على لحظة التنوير في نهاية القصة، حيث أنه يسرد القصة بتلقائية فنية دون تكلف ويترك حل المشكلة للنهاية، كي يحدث تشويقاً للمتلقى، نجد ذلك في قصته "مأساة قروية" حيث تنتهي القصة بمقتل فاطمة، بعد أن يظل "محمد" طوال الليل يعاني من العذاب النفسي انقاسي بين الواجب والعاطفة، وتنتهي قصص الكاتب دائماً بضياح الشخصية نتيجة انقلاب المعايير والمواصفات الاجتماعية بين ما هو كائن وما يجب أن يكون.

(٥٢) نفسه ص ٢٣

٦- اللجوء إلى المباشرة والإفصاح والخطابية في السرد، ويرجع هذا لرغبة الكاتب في توصيل فكرته على لسان شخصياته تقول إحسان هام لصديقتها في القصة التي تحمل نفس العنوان: "ثم ماذا تحمل المرأة المطلقة إلى زوجها الجديد؟ أليس قلبا مغطيا مريضاً مقعماً بإلحاح المكتسب من طلاقها الأول". وهكذا نجد معظم قصصه تعتمد على التقريرية والمباشرة.

٧- الاعتماد على البناء التقليدي للزمان والمكان - شأنه شأن قصص كل جيل الرواد- حيث المكان يكون طبيعياً، والزمان تصاعدياً، ويقتربان معاً من أول القصة حتى نهايتها، لأن الزمن يسير متوافقاً مع المكان، ونجد هذا البناء في كل قصص عيسى عبيد.

وهكذا نجد هذه الملامح في قصص بقية الرواد في أوائل القرن العشرين قبل: شحاته عبيد^(٥٣)، ومحمود طاهر لاشين^(٥٤)، ومحمود تيمسور^(٥٥)،

^(٥٣) هو شقيق عيسى عبيد ونشأ في أسرة متوسطة بحي الظاهر، وكان على صلة بالثقافة الفرنسية ولا سيما في مجال القصة، وانصرف عن الكتابة الأدبية بعد موت أخيه، وعمل في مجال التجارة في متجر "صعان" ثم أدار متجراً لبيع الأقمشة في شارع قصر النيل، وتوفي سنة ١٩٦١، وله مجموعة قصصية هي "درس مؤلم" سنة ١٩٢٢، وله آراء في الأدب والقصة نشرها في مقدمة هذه المجموعة. انظر يحيى حقي وعيسى عيسى مراجع سابقة.

^(٥٤) ولد محمود طاهر لاشين سنة ١٨٩٥، في حي السيدة زينب بالقاهرة في أسرة متوسطة، وتلقى تعليمه بـ مدرسة محمد علي الابتدائية، والمدرسة الخديوية القانونية والدراسة العليا بمدرسة الهندسة بمانه، وعمل مهندساً في مصلحة التنظيم ووصل درجة مدير عام أحيال إلى المعاش سنة ١٩٥٣. ومات سنة ١٩٥٤، وكانت ثقافته إنجليزية وفرنسية وروسية، وله ثلاث مجموعات قصصية هي: سخرية الثاني سنة ١٩٢٦، يمكن أن سنة ١٩٢٩، النقب الطائر سنة ١٩٤٠، وله رواية واحدة هي جواهر بلا آدم سنة ١٩٣٥.

^(٥٥) محمود تيمور ولد سنة ١٨٩٤. اعتزل تيمور بترتيب سعادة بالمساهرة، ونشأ في هذه البيئة العلمية الأدبية التي عرف بها هذا البيت، وقد أتم دراساته الابتدائية والثانوية ثم التحق بالزراعة العليا ولكنه لم يمتصها لمرضه أصابته، ولا ارتباطه الشديد بالأدب، ثم لعدم احتياجه للوظيفة، وقد بدأ حياته بالشعر ثم تبنى الكتابة بعض القصص الخيالية الواقعية، ثم تحول إلى القصة الفنية والواقعية بتوجيهات أخيه محمد، وقد كان لنقله بين درب سعادة

وتوفيق عواد^(٥٦)، وعمود سيف الدين الإيراني^(٥٧).

حيث منزل الأسرة الأول، وعين نفس حيث منزله الثاني، وبعض قرى أريف القصري حيث كان لوالده أرض زراعية، كان هذا الشغل أثر كبير في إكسابه خبرات وتجارب قصصية، كما أن سفره لأوروبا سنة ١٩٢٧، ثم سنة ١٩٢٩، وإقامته في سويسرا أكثر من ثلاثة أعوام زاد حيله بالأدب الأوروبي، وكتب مجموعات قصصية وروايات ومسرحيات ومقالات. ومن أهم مجموعات القصصية: مكتوب على الجبين، قال الراوي، شقاء خفيفة، خلف الشام، بنت الشيطان، إحسان لله، كل عام وأنتم بخير، أبو الشوارب، ثالكرون، دنيا جديدة، نبوت المفير، أنا القاتل، انتصار الحياة، وغيرها. انظر: د. أحمد هيكيل الأدب القصصية ص ٥٥، ويحيى حقي، فجر القصة المصرية ص ٦٩، عباس مختار سابق ص ١٧١، وشوقي طيف الأدب العربي المعاصر ص ٢٩٩.

^(٥٦) توفيق عواد كاتب لبناني ظل مشغولاً بالفن القصصية طيلة حياته، وأصدر ثلاث مجموعات قصصية هي: الصبي الأحمر سنة ١٩٣٦، قميص الصوف سنة ١٩٣٧، العناري سنة ١٩٤٤.

^(٥٧) محمود سيف الدين الإيراني، نشأ في منتصف المحتوى من بلاد الشام، وكتب القصة القصيرة الفنية منذ الثلاثينات، ويصدر له أربع مجموعات قصصية هي: أول الضغوط سنة ١٩٣٥، مع الناس سنة ١٩٥٥، ما أقبل فمن سنة ١٩٦٢، متى ينتهي الليل سنة ١٩٦٥.

المحور الثالث

الواقعية وتشكل الرؤية
(القصّة القصيرة الواقعية)

الواقعية وتشكل الرؤية

(١)

مقدم:

كان من البديهي وفقاً للمؤلف في الدراسات القصصية العربية أن يجعل مبحثاً مستقلاً عن القصة القصيرة الرومانسية، إلا أننا لم نفعل ذلك لأن الرؤية الرومانسية في القصة القصيرة اقتصرت على مرحلة البدايات الأولى، وبعض بدايات القصة القصيرة الفنية، وكانت هذه الرؤية كثيراً ما تحدث خللاً بين التشكيل الفني والرؤية الفكرية، لأن الكاتب يطرح قضية واقعية ويعالجها معالجة رومانسية، ومن ثم يحدث تناقض بين الرؤية والأداة.

وليس أدل على ذلك من أن معظم كتاب القصة القصيرة الذين عالجوا قصصهم معالجة رومانسية لم يكتب لقصصهم التميز، بل أن بعضهم عدل عن كتابة القصة القصيرة إلى الرواية، والبعض الآخر توقف عن الكتابة^(٥٨). فضلاً عن المعالجة النمطية والمألوفة في معظم قصصهم، ومن هؤلاء الكتاب محمود كامل الخيامي، عزت السيد إبراهيم، حسين مؤنس، حسين القبانى، محمد فرج، محمود صبحي، إحسان عبد القلثوس، صلاح ذهني، ومحمد صبحي أبو غنيم في

^(٥٨) من توقف عن الكتابة كل من علي حلفي أن كتب مجموعة واحدة هي "ربيع وحريف" سنة ١٩٣١، وفؤاد

الشايب. بعد أن كتب مجموعة واحدة هي تاريخ جرح سنة ١٩٤٤.

بمجموعته "أغاني الليل" سنة ١٩٢٢، وسامي الكياتي في مجموعته "أنواء وأضواء". ولعل عدم نجاح الرؤيا الرومانسية في قصص العديد من الكتاب يرجع إلى أن فن القصة القصيرة فن أدبي ارتبط منذ نشأته الفنية الأولى في أوائل القرن العشرين بقضايا الواقع الحياتي المعيش، وبخاصة قضايا الطبقة المتوسطة، وارتباط صدقها الفني بمدى تعبيرها عن الواقع. بل أن ارتباطها بالواقع كان سبب نجاحها وتطورها.

ومن ثم عندما يتناول كاتب ما قضية واقعية ويعالجها برؤية رومانسية وعاطفية، لا تتوافق مع الواقع حينئذ يحدث تناقض بين الرؤيا والأداة، وهذا التناقض يؤدي إلى خلل في بناء القصة القصيرة.

وعلى ذلك جاء اهتمامنا بالقصة الواقعية، لأنها شكلت ملمحاً بارزاً في مسيرة القصة القصيرة، امتدت من أوائل العقد الثالث من القرن العشرين، وحتى نهايات العقد السادس منه، وذلك في مصر وبلاد الشام. وهذا الامتداد الزمني خير دليل على نجاح القصة القصيرة الواقعية وعلى ارتباطها بقضايا الواقع، كما يدل أيضاً على أن القصة القصيرة الرومانسية لم تشكل مرحلة مستقلة لها ملامح مرحلية وفنية مميزة، لكنها محاولات جاءت عارضة في سياق التطور الفني للقصة القصيرة الواقعية. وغالباً ما تسبق هذه المحاولات القصة الواقعية، حيث يظل الكاتب في بداية مرحلة التجريب الفني والرومانسي إلى أن يشكل رؤيته الواقعية الفنية الصادقة.

ولعل الأملس الذي كان ينادي بها معظم جيل الرواد أمثال عيسى عبيد وهي الالتزام بالحقيقة الواقعية - برغم أنها كانت في المرحلة الفنية - إلا أنها تعد

إرهاصاً لتشكيل القصة الواقعية وما تخللها من محاولات رومانسية، كانت عارضة ولم تشكل مذهباً فنياً مستقلاً أو مرحلة تاريخية مميزة، على غرار المرحلة الرومانسية في الشعر الحديث.

ومن هنا تركز اهتمامنا حول القصة القصيرة الواقعية، على أنها مرحلة ثالثة من مراحل تطور القصة القصيرة في أدبنا العربي الحديث.

(٢)

العوامل:

هناك عوامل عديدة أدت إلى تطور القصة القصيرة صوب الواقعية، منها عوامل فنية وسياسية واجتماعية، وحضارية وثقافية.

١- ويأتي العامل الفني في مقدمة هذه العوامل، لأن القصة القصيرة منذ الربع الثاني من القرن العشرين بدأت تتحدد ملامحها وتكتمل أسسها وتنضج رؤيتها، وهذا النضج الفني جعل الكتاب يطوِّرون أدواتهم الفنية، لأن القصة الواقعية تعد مرحلة متطورة عنها في مرحلة الريادة الفنية.

ولعل ثمرد بعض الكتاب على الأدب القديم جاء نتيجة عدم رضاهم عن التقليد والمحاكاة للأدب القديمة أو المترجمة، وتطلُّعهم إلى فن حقيقي يحاكي الواقع محاكاة حقيقية. "فالعمل الفني - كما يكون جديراً بالحياة - يجب أن يتخلص أولاً وقبل كل شيء من قيود الترجمة، التي تعرقل كل تقدم في هذه البلاد. ويجب أن يكون خالصاً من التأثير الأجنبي بعيداً عن التقليد، صادقاً في التعبير عن مشاعرنا،

حريقاً في إظهار تقائصنا.^(٥٩) ولذلك وجدنا الأدباء يجدون في مجالات اللغة، فتخلصوا من الأساليب البيانية، واعتمدوا على لغة واقعية تعبر عن نبض الحياة وواقعها، وتعبر عن الممارسات الحياتية اليومية.

وتخلص الكتاب أيضاً من الرؤية الميتافيزيقية للشخصية، واعتمدوا على السمات الواقعية لها، وتركوا الشخصيات تتفاعل مع بعضها البعض بدلاً أن كان الكاتب يفرض أفكاره على وعي الشخصية. وأصبح يناوهم للمكان والزمان بناءً واقعياً حتى يتوافقا مع الرؤية الواقعية التي يطرحها الراوي في السياق.

٢- تمثل العاملان؛ السياسي والاجتماعي في التغيرات التي طرأت على بعض البلاد العربية، عندما ازدادت الحركات الوطنية التي تنادي بالاستقلال في البلاد العربية. الأمر الذي جعل الكتاب يستلهمون الواقع المعيش ويعبرون عنه بصدق فني، نجد ذلك في القصة القصيرة في مصر وبلاد الشام والعراق، ويقول محمود تيمور أحد الكتاب المعاصرين لمرحلي الريادة والواقعية: "لا خلود لأدب إلا إذا كان صادق التعبير عن الإنسان مصوراً لأعمق حوالمه وأشيعها في كسل مكان".^(٦٠)

ولذلك نجد أن القصة القصيرة الواقعية ارتبطت باستقلال البلاد العربية وتخلصها من قوى الاحتلال، في أعقاب الحرب العالمية الثانية، ولاسيما في الخمسينيات والستينيات، ففي هذه المرحلة تالت معظم البلاد العربية استقلالها، ومن ثم أخذ الكتاب يعبرون عن واقعهم المعيش، وبدلاً من استلهم الماضي

^(٥٩) درحون فوزي، كتاب جديد، أدب جديد، مجلة الفجر، مايو سنة ١٩٦٥.

^(٦٠) محمود تيمور: ظلال مطبقة، النهضة المصرية سنة ١٩٦٣ ص. ١١٧.

ليجسدوا أمجادهم الغابرة أمام القوى الاستعمارية، أصبحوا يجسّدون الحاضر بكل آماله وآلامه وتغيرات تراكيبه الاجتماعية. بل تزامن في كثير من الأحيان ازدهار الواقعية مع الحركات الوطنية التحررية كما في أواخر الأربعينيات، وبداية الخمسينيات في مصر وبلاد الشام، وفي أوائل الستينيات والسبعينيات في بعض بلدان المغرب العربي والخليج العربي، وهذا ما يفسر ظهور الواقعية مثلاً في القصة القصيرة الجزائرية أثناء ثورة نوفمبر التحررية.

٣- وتمثل العاملان؛ الحضاري والثقافي في اطلاع الأدباء على المذاهب الأدبية الأوروبية في ألمانيا وفرنسا وأمريكا وروسيا، وخاصة المذهب الواقعي، وقد كان انتعاش المثقفين العرب على الأدب الروسي في طليعة الآداب الأوروبية التي تأثر بها كتاب الواقعية في أدبنا الحديث. فقد اطلع عدد كبير من الكتاب العرب منذ الثلاثينيات على كتابات جوجول، وبوشكين، وتولستوي، وديستوفسكي، وتورجنيف ومكسيم غوركي، وتنسم كتابات هؤلاء بالسلمات الواقعية. كما كانت بعض الجرائد مثل وادي النيل، والبلاغ الأسبوعي، والسفور، والقصر، تنشر روائع الأدب الروسي في أواخر العشرينيات من هذا القرن. وهذا بدوره ساعد الكتاب العرب على التأثر بالأدب الروسي الواقعي. فضلاً عن توافق هذا الأدب مع النزعات الثورية، التي ينادي بها أصحاب الحركات الوطنية التحررية للخلاص من القوى الاستعمارية. الأمر الذي جعل أصحاب المدرسة الحديثة مثل أحمد خيري سعيد، وعيسى عبيد، وشحاته عبيد، وظاهر لاشين بنادون بضرورة تعبير القصة القصيرة عن حقيقة الواقع المعيش.

كما رسخ هذا المفهوم أيضاً في مجال الدراسات النقدية كل من عمر فاخوري، ورثيف خوري، فقد رسخا مفاهيم الواقعية الاشتراكية في الحياة الأدبية

من خلال استنادهما إلى أسس النظرية المادية في الفن والأدب، التي نادى بها أصحاب الأحزاب الاشتراكية الروسية عقب ثورة ١٦ أكتوبر ١٩١٧ ومع تطور القصة القصيرة بعد الحرب العالمية الثانية على يد جيل ما بعد الرواد وجدنا اهتمامهم بالأدب الواقعي يزداد ويتحول من مرحلة الإرهاصات في العشرينيات والثلاثينيات إلى مرحلة النضج والازدهار بعد الحرب العالمية الثانية عند عدد كبير من الكتاب العرب في مصر وسوريا والعراق. ثم استمرت في الازدهار في بعض بلدان المغرب العربي والخليج العربي في الستينيات والسبعينيات.

(٣)

المفهوم :

عنت الفلسفة بمفهوم الواقعية قبل الأدب، فقد تحدث "كانت" في نقده العقل الخالص سنة ١٧٩٠، عن المثالية وواقعية الأهداف الطبيعية، وقدم شيلنج في إحدى مقالاته سنة ١٧٩٥ تعريفاً للواقعية الفلسفية على أنها هي التي تؤكد اللا أنا، أي ما هو خارج الذات.

ثم انتقل هذا المفهوم إلى ميدان الأدب، وأصبحت الفلسفة الواقعية، هي التي تقابل الفلسفة المثالية، وفي العصر الحديث اتجهت الفلسفات نحو الواقع، واتخذت لذلك صوراً وأشكالاً مختلفة، فظهرت الفلسفات الاجتماعية والاشتراكية والوضعية والتحريرية، والوجودية، والمادية. وكلها ترتبط بالواقع الحياتي.

والكتاب الألمان هم أول من طبق هذا المصطلح الواقعية على الأدب، ولم

يلبث أن شاع بين الأدباء الرومانتيكيين الألمان ولكن بمدلوله المبدئي البسيط دون أن يعني تحديداً لأية مدرسة أدبية، أو إشارة إلى مذهب معين، ثم تأثر به الكتاب الفرنسيون سنة ١٨٢٦ وأطلقوا عليه الواقعية واستخدمه الناقد الفرنسي جوستاف بلانش Gustave Blanche، ولم يتحدد مدلول كلمة الواقعية بدقة إلا من خلال خصومة حادة نشبت في منتصف القرن الماضي بين النقاد التشكيليين من جانب وكاتب قصصي من الدرجة الثانية هو "شامفلوري Champflory" من جانب آخر. وفحواها أن هذا الكاتب نشر مقالات يدعو فيها إلى الواقعية وتمثيل الواقع تمثيلاً دقيقاً.^(٦١)

وقد عني بهذا المصطلح في الجيل الأول ستندال وبلزاك، وكان ذلك في بداية الواقعية، لكن الجيل الثاني مثل "فلوير" رفض أن يسمى واقعياً، فقد تأثر هيوبلر تين، وزولا، وتعد مقدمة بلزاك التي كتبها سنة ١٨٤٢ لمجموعته القصصية "الكوميديا البشرية" إعلاناً عن المذهب الواقعي.

وانتشر بعد ذلك هذا المذهب في أمريكا عند هنري جيمس سنة ١٨٦٤، وبدأ استخدام مصطلح الواقعية في روسيا في الستينات من القرن الماضي، فالكتاب الواقعي عند النقاد الروس ليس إلا عاملاً يفكر، وبرز في الأدب الروسي الواقعي دوستوفسكي، وتولستوي.

والواقع أن الاتجاه الاجتماعي في النقد هو الأب الشرعي للنظرية الواقعية في الأدب، وبرغم أن النقد الاجتماعي تمتد جذوره إلى عصر النهضة، عندما

(٦١) د. صلاح فضل: منهج الواقعية في الإبداع الأدبي ص ١٣

نُظِيت معركة القديم والجديد، وتركت قيما صهرته من أفكار المبدأ القائل بأن كل عصر يتميز بإنتاجه الأدبي الخاص المثبت من ظروفه التاريخية والاجتماعية، إلا أنه عقب الثورة الفرنسية تبلورت هذه الفكرة في كلمة جامعة "إن الأدب هو التعبير عن المجتمع كما أن الكلام هو التعبير عن الإنسان".^(٦٢)

وقد تعددت المفاهيم حول كلمة "واقعية" مثلما تعددت حول الكلاسيكية والرومانسية، فقد ترجمت إلى ريزالم Realisme، وهذا التعدد جاء نتيجة اشتقاق هذه الكلمة من كلمة "واقع" فنجد بعض الدارسين والنقاد يشتقون من الواقعية، ما يسمى بالواقعية الاشتراكية أو النقدية أو التحليلية، ومن ثم تعددت المفاهيم وفقا لتعدد الأنماط.

ولسنا بصدد العرض التاريخي لهذه المفاهيم لكننا بصدد توضيحه وكيفية اقتراحه بالقصة القصيرة، والواقع أن المدلول الاصطلاحي للفظ الواقعية كمذهب أدبي، لا ينفصل عن المدلول الاشتقاقي المستفاد من كلمة واقع، فالواقعية تسعى إلى تصوير الواقع وكشف أسرارها، وإظهار حقاياه وتفسيره، ولكنها ترى الواقع العميق شر من جوهره، وأن ما يبدو خيرا ليس في حقيقته إلا بريقا كاذبا أو قشرة ظاهرية".^(٦٣)

ولعل أقرب المفاهيم وأبسطها هو المفهوم الذي طرحه هاري شو Harry Shaw حيث يرى "أن الواقعية هي التي تختذي في تصويرها الحقيقة، وهي أسلوب

(٦٢) د. صلاح فضل: مرجع سابق ص ٢٥

(٦٣) د. محمد مندور: الأدب ومناهجه ص ٩٣

مباشراً يعكس الحياة كما هي معيشة".^(٦٤)

وعندما فطن الكتاب العرب في مصر وبلاد الشام في الربع الثاني من القرن العشرين إلى أهمية تعبير القصة القصيرة الواقعية عن الواقع الحقيقي، عندئذ كانوا أقرب إلى القصة الواقعية منها إلى أي نوع آخر.

ومنذ الحرب العالمية الثانية وحتى نكسة سنة ١٩٦٧ ازدهرت القصة القصيرة الواقعية في أدبنا العربي، وظهر كتاب عديدون في البلاد العربية يكتبون القصة القصيرة الواقعية، ففي مصر نجد أعمال محمود تيمور ونجيب محفوظ، ويحيى حقي، ويوسف إدريس، وسعد حامد ومحمود البدوي، وسعد مكاوي وتوفيق الحكيم، وجاذبية صدقي، وعبد الفتاح رزق، وعبد الوهاب داود، وفاروق منيب، ومحمد أبو المعطي أبو النجا، محمد صدقي، محمد كمال محمد، يوسف الشاروني، وعبد الرحمن فهمي.

وفي سوريا نجد أعمال: عبد السلام العجيلي، ووداد السكاكيني، وأديب نحوي، زكريا تامر، ياسين رفاعية، وحسيب كيالي، وسعيد حورانية، مواهب الكيالي، شوقي بغدادي، حنا مينة، صميم الشريف، أسكندر لوقا، ألفة الادلي، سلمى الحفار الكزبري، كوليت حوري.

وفي العراق نجد أعمال: عبد الحق فاضل، عبد الملك نوري، فؤاد التكريلي، غلام الدباغ، مهدي عيسى الصقر، غائب طعمة فرمان، عبد الرحمن مجيد الربيعي.

Harry shaw, Dictionary of Literary Terms.

(٦٤)

وفي الجزائر أعمال عبد الحميد هدوكة، عثمان سعدي، أبو العيد دودو، الجندي خليفة، فاضل المسعودي، محمد صالح صديق، حنفي بن عيسى.

في المغرب نجد أعمال عبد الكريم بن غلاب إدريس الخوري، محمد زقزاق، عبد الله العروي.

في الكويت أعمال إسماعيل فهد إسماعيل، وليلى عثمان، وحسن يعقوب. وفي قطر أعمال نورة آل سعد، وأم أكثم، ومريم محمد عبد الله، ناصر صالح الفضالة، وأمنية إسماعيل الأنصاري، ووداد عبد اللطيف، وزهرة يوسف المالكي، وكلثم جبر^(٦٥).

وفي البحرين نجد أعمال محمد عبد الملك، عبد الله علي خليفة، عائشة عبد الله غلوم، عبد القادر عقيل. وهكذا في معظم الأقطار العربية نجد أن القصص الواقعية احتلت مكانة كبيرة في الكتابات الإبداعية القصصية، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن أدبنا العربي في معظم البلاد العربية لا يتخلو من القصص القصيرة الواقعية.

ونظراً لتعدد أنماط الواقعية فهناك الواقعية الفنية، والشمولية، والتحليلية، والاشتراكية، والاجتماعية، والنقدية، والفكرية، والتسجيلية، والانحيازية، والانطباعية، والفلسفية، والمثاقلة. ونظراً لتداخل مفاهيمها وعدم الفصل بينها فصلاً دقيقاً، لذلك نقف عند أهم الأنواع الواقعية احتواءً لمعظم الإنتاج القصصي،

(٦٥) للمزيد انظر: د. محمد عبد الرحيم كافوز القصة القصيرة في قطر ص ١٥٧-١٩٨.

ونقف على سبيل التمثيل عند نوعين هما: الواقعية الاشتراكية، والواقعية الشمولية.

ويرجع اختيارنا هذين النمطين إلى احتوائهما معظم الإنتاج القصصي في البلاد العربية، فالواقعية الاشتراكية طغت على معظم الإنتاج القصصي الواقعي في مصر وسوريا وفلسطين والعراق والمغرب والجزائر، وهي بدورها تتضمن الواقعية الاجتماعية والنقدية والاشيائية، والواقعية الشمولية شملت قطاعاً آخر من أعمال الكتاب في البلاد العربية.

(٤)

الواقعية الاشتراكية :

تعد الواقعية الاشتراكية أقرب الاتجاهات الواقعية إلى تصوير الواقع الاجتماعي، وأكثرها شيوعاً في القصة العربية. والإنسان فيها طبقاً للمادة التاريخية يحكم وجوده الاجتماعي من خلال الإنتاج. ويدخل في علاقات إنتاج محددة وضرورية ومستقلة عن إرادته ومجموع هذه العلاقات يمثل البنية الاقتصادية للمجتمع، وهي القاعدة الواقعية التي تقوم على أساسها البنية العليا التشريعية والسياسية والثقافية" وعلى هذا فإن طريقة الإنتاج في الحياة المادية هي التي تكيف التطور الاجتماعي والسياسي والروحي للحياة، فليس ضمير الإنسان هو الذي يحدد كينونته، ولكن وجوده الاجتماعي هو الذي يحدد ضميره، ومع تطور قوى الإنتاج المادية للمجتمع تصبح العلاقات القائمة بين القوى الإنتاجية تمثل قيوماً،

وحيثبدأ تبدأ مرحلة أخرى من التطور الاجتماعي".^(٦٦)

ولسنا يصدد عرض التطور التاريخي للواقعية الاشتراكية، وصراع أصحابها مع أصحاب الواقعية النقدية، ولكننا يصدد توضيح علاقتها بالإنتاج الأدبي ولاسيما القصة القصيرة. وننتقل في مفهومنا للواقعية الاشتراكية من المفهوم الذي أرادته إنجلز^(٦٧) وهو أن الأصول الاشتراكية للواقعية تتمثل في أمرين أساسيين:

الأول: الالتزام بقضايا الواقع، وأن يكون الاتجاه في الأدب نابعا من الأحداث والمواقف التي يمر بها المجتمع، ولا ينبغي للأديب أن يقدم في عمله الأدبي حلولاً جاهزة للصراعات الاجتماعية، فالقصة الاشتراكية تحقق هدفها على الوجه الأكمل عندما تحطم الأوهام التقليدية الشائعة عن طريق الوصف الأمين للظروف الواقعية. فهي بهذا تهز من الأعماق تفاؤل البرجوازي مما يجعل الشك في القيمة المطلقة لما يحدث بالفعل أمراً لا مفر منه، وقد التزم بهذا الأساس كل من بلزاك وزولا.

الثاني: الاستلاب، ويتمثل في مظهرين الأول: علاقة العامل بالإنتاج وهي العلاقة التي تصله بالعالم المحسوس، وبالأشياء التي تتحول إلى عالم مواجهة له، والثاني: علاقة العامل بنفس عملية الإنتاج التي لا ينتمي إليها، وتؤدي إلى انسلاخه من طبيعته وتستلب منه شخصيته نفسها".^(٦٨)

^(٦٦) د. صلاح فضل، مرجع سابق، ص ٦٠

^(٦٧) نفسه، ص ٦٩-٧٠

^(٦٨) نفسه، ص ٧٥

على أن مفهوم الاستلاب لم يوجد بحرفيته في مجتمعاتنا العربية، حيث تستلب قيمة الإنسان نتيجة إحلاله في الآلة الإنتاجية، كما في المجتمعات الاشتراكية الأوروبية، أو نتيجة تحوله إلى سلعة إنتاجية كما في المجتمعات الرأسمالية. وفي كلتا الحالتين تستلب قيمة الإنسان. لكن هذا الاستلاب وجد في مجتمعاتنا العربية نتيجة اختلال التراكيب الاجتماعية وتباينها وتناقضها. وليس نتيجة لصراعها وإحلال طبقة محل الأخرى كما في المجتمعات الأوروبية.

وبرغم هذا التباين وجدنا عدداً غير قليل من كتاب القصة القصيرة في العالم العربي يعالجون قصص الواقعية الاشتراكية، أحيانا من منظور أوروبي، وفي الحين الآخر من منظور عربي، ولكن في كلتا الحالتين يبرز الكتاب تباين التراكيب الاجتماعية وتناقضها، وهذا التناقض يكون سببا في انسحاق الشخصية واستلابها.

وأهم الكتاب الذين اتسمت قصصهم القصيرة بسمات الواقعية الاشتراكية في مصر هم: نعمان عاشور في مجموعتيه "حواديت عم فرج" سنة ١٩٥٦، "فوانيس" سنة ١٩٦٣، ولطفى الحولي في مجموعتيه: "رجال وحديد" سنة ١٩٥٥، "ياقوت مطحون" سنة ١٩٦٦، وأحمد رشدي صالح في مجموعته "الزوجة الثانية" سنة ١٩٥٥، وزكريا الحجاوي في "نهر البنفسج" سنة ١٩٥٦، وسعد مكاوي في نساء من خزف سنة ١٩٤٨، في قهوة المحاذيب سنة ١٩٥٥، راهبة من الزمائل سنة ١٩٥٥، مخالب وأنياب سنة ١٩٥٦، الماء العكر سنة ١٩٥٦، شهيرة سنة ١٩٥٩، مجمع الشياطين سنة ١٩٥٩، الزمن الوغد سنة ١٩٦٢، أبواب الليل سنة ١٩٦٤، القمر المشوي سنة ١٩٦٨، وعبد الرحمن

الشرقاوي في مجموعته "أحلام صغيرة"، وإبراهيم عبيد الحليم في "أزمة كاتب"،
 ومحمد صدقي في "الأنفاس" سنة ١٩٥٦، الأيدي الحشنة سنة ١٩٥٨، شرح في
 جدار الخوف سنة ١٩٦٨، وينر نشأت في "مساء الخير يا جدعان" سنة
 ١٩٥٦، حلم ليلة تعب سنة ١٩٦٢، ومحمود دياب في خطاب من قبلي وقصص
 أخرى، ويوسف إدريس في "أرخص ليالي" سنة ١٩٥٤، "جمهورية فرحات" سنة
 ١٩٥٦، "البطل" سنة ١٩٥٧، "أليس كذلك" سنة ١٩٥٧، "حادثة شرف" سنة
 ١٩٥٨، آخر الدنيا سنة ١٩٦١، العسكري الأسود سنة ١٩٦٢، لغة الآي آي
 سنة ١٩٦٥، النداهة سنة ١٩٦٩، بيت من لحم سنة ١٩٧١ وغيرهم.

وفي سوريا نجد قصص أديب التحوي في مجموعته "من دم القلب" سنة
 ١٩٤٩، صميم الشريف في أنين الأرض سنة ١٩٥٤، ومواهب الكيالي في
 "المناديل البيض" سنة ١٩٥٢، وسعيد حورانية في "وفي الناس المسرة" سنة
 ١٩٥٣، حسيب الكيالي في "مع الناس" سنة ١٩٥٣، وزكريا تامر في "سهيل
 الجواد الأبيض" سنة ١٩٦٠، وباسين رفاعية في "الحزن في كل مكان" سنة
 ١٩٦٠، وغيرها.

وفي الجزائر في قصص كل من: عبد الحميد هدوقة في مجموعته "ظلال
 جزائرية، الأشعة السبعة" والظاهر وطار في "دخان من قلبي"، وأبو العبد دودو في
 "الفجر الجديد" سنة ١٩٥٧، وحفني بن عيسى في "عائدون" سنة ١٩٦٠،
 ومحمد الصالح صديق في "صور من البطولة"، وعثمان سعدي في "صاحبة الوحي"
 وقصص أخرى، والجنيد خليفة في "قوارير عامر" سنة ١٩٥٩.

وفي المغرب نجد قصص، عبد الكريم غلاب "الأرض حبيبي"، إدريس

الخورى في "حزن في الرأس وفي القلب".

وهكذا نجد أن الواقعية الاشتراكية قد شكلت ملمحاً بارزاً في القصة القصيرة العربية، نتيجة للتغيرات الاجتماعية والسياسية التي مرت بها بعض البلاد العربية منذ الحرب العلمية الثانية وحتى نهاية الستينات.

ولما كان من غير اليسير الوقوف عند كل هؤلاء الكتاب في كل مجموعاتهم القصصية لذلك رأينا أن نقف عند بعضهم لتوضيح سمات الواقعية الاشتراكية في القصة القصيرة، ولذا تقتصر على بعض قصص يوسف إدريس وسعيد حورانية على سبيل التمثيل.

يوسف إدريس :

يعد أحد أعلام القصة القصيرة الواقعية في البلاد العربية، وفضل في قصصه مخلصاً للفقراء والبسطاء والعمال وجميع فئات الشعب الكادحة. حتى إننا لا نجد مجموعة قصصية واحدة تخلو من التعبير عن هذه الشرائح الاجتماعية. وتعد مجموعته "أرخص ليالي" سنة ١٩٥٤ في طليعة مجموعات القصصية من حيث التعبير عن الواقع الاجتماعي، فهي تصور فقر عبد الكريم في مأكله وملبسه ومسكنه وممارسته الحياتية، وذلك في القصة التي تمثل عنوان هذه المجموعة، وفي قصة رهان تصور فقر بطلها الذي اتهم بمائة كوز "من التين الشوكي لبطفي" بها ألم الجوع، وقصة "مشوار" تصور الحياة البائسة للمجنون الفقير، وما يلحقه من إذلال ومهانة، وفقر النجار وعجزه عن الفعل في قصة "المرجيحة" حتى يسقط ويموت من شدة الفقر والمرض، ويموت تسقط الأسرة في برائن شخصية انتهازية مستغلة، وهكذا تصور معظم قصص الكاتب الفقر الذي يسيطر على البسطاء من

جاء القوى السلطوية ، واستلاب الطبقة الرجوازية لقوتها. كما أنها تناقش انقلاب المعايير والموضوعات الاجتماعية، حيث يفصل العمال من عملهم فصلاً تعسفياً، ويهاجم الراوي هذا الواقع ويدعو للثورة عليه كما في قصة "المجانة".

وتصور قصص مجموعته "قاع المدينة" موقف الطبقة العاملة من الدفاع عن الوطن وفرضتها بالجلء، كما تصور هموم الفقراء وآلامهم والقوارق بينهم وبين طبقة المثرفين. كما تظهر اتجاهات الكاتب السياسية والتقدمية في مجموعته "العسكري الأسود" سنة ١٩٥٩ التي يعري فيها مفاسد الواقع السياسي وصور التعذيب والاعتقالات وتحاول الطبقة المتوسطة وطبقة العمال التمرد على الواقع، لكنها تعجز عن الفعل وتسقط في هوة الضياع ولعل تكرار سقوط الشخصية في قصص الكاتب يعبر عن سقوط الطبقة الكادحة وضياعها وعدم مقدرتها على الفعل أو التغيير لحد هذا السقوط في قصص، قاع المدينة سنة ١٩٥٨، الستارة من مجموعة "آخر الدنيا"، وفي هذه المرة من مجموعة "لغة الآي آي"، وفي النداهة، والعملية الكبرى، و" دستور.. يا سيده " من مجموعته النداهة سنة ١٩٦٩، وبيت من لحم. وهذه القصص تعبر عن ارتباط الراوي بقضايا الطبقة المتوسطة في المجتمع والصراع بينها وبين الرجوازية لكنها لا تستطيع الفعل أو التغيير ولذلك يقول:

"إن الذي ينظر إلى المجتمع على أنه كائن حي لا يكف عن الحركة، ولا يكف عن التطور لحظة واحدة هو مخرف كبير، وأن اللغة والأدب والفن هي افرازات متطور للمجتمع المتطور، ولا تكف هي الأخرى عن التغير والتبدل مثلما يتغيرون ويتبدلون".^(٦٩)

وبرغم أن يوسف إدريس قد عبر عن كل فئات الشعب في قصصه إلا أن

^(٦٩) يوسف إدريس: رأي في الأدب، الهدف سبتمبر سنة ١٩٥٦

تعبيره عن الطبقة المتوسطة جاء في طليعة اهتماماته القصصية"، وباستكشاف هذا العلم الفني المتشاكب الذي شكله يوسف إدريس في قصصه القصيرة التي نشرها في الصحف والمجلات ابتداء من سنة ١٩٥٠ وانتهاء بها عند سنة ١٩٦١ بمجد الفرد المسحوق اجتماعيا في حلبة الصراع الطبقي المحتدم الذي لا يرحم. كما نحس ذلك من خلال قراءتنا لقصص شغلانة، ونظرة، ولحن الغروب، وأرخص ليالي، والمائم، والكنز، وفيها نجد المفارقات الاجتماعية والصراع بين القديم والجديد، وصورة العلاقة الإنسانية المتغيرة، وهو ما يلاحظ في قصص مثل الشهادة، ربع حوض، المكتبة، الحالة الرابعة، ومخطة، وفيها يقف عند بعض نظم المجتمع وقبوه التي تقتل في الإنسان حرارة العمل ورغبة الاستمرار وحس التقدم... ولا يغفل عالم إدريس دور الجماعة وقيمتها في تغيير الواقع من أجل التقدم ومن أجل القضاء على كل أسباب تعاستها... وقصة جمهورية فرحات تبحث في ذهن أحد ممثلي السلطة (الصول فرحات) في قسم من أقسام البوليس عن أحلامه وأمانيه بالنسبة لتغيير صور الواقع التي تمر أمامه كل يوم، وهي تحسد أغلب صور الصراع الطبقي والاجتماعي تفضح كل مخازن البنيان المادي والاقتصادي والاجتماعي، ثم تضع بموضوعية رؤية هذا الإنسان للواقع الجديد الذي يجب أن يكون، فتأتي رؤيته شاملة واقعية تتناول نظام الحكم والنظام الاقتصادي والاجتماعي".^(٧٠)

وتعد قصة "جمهورية فرحات: من أبرز القصص التي تصور الصراع الطبقي الاشتراكي، والمقارنة بين هذه القصة وقصة الـ "نيو هارموني" لروبرت أوين المفكر الاشتراكي الإنجليزي توضح مدى التماثل بين العاملين من حيث تطبيق الفكر الاشتراكي فأوين كان يتطلع إلى تغيير المجتمع الصناعي في المدينة،

(٧٠) انظر: د. سيد الساج، قصص القصة المصرية القصيرة، دار المعارف القاهرة سنة ١٩٧٨، ص ٢٨٨.

وبمخلصة من الاستبداد الرأسمالي، فقد بدأ أوين حياته عاملاً في مصنع ثم أصبح رأسمالياً كبيراً وبدأ يقف ضد الرأسمالية المستبدة ليشكل عالماً جديداً يرضي طموح البسطاء ويتطلعون إليه لأن أوين يرى أن أصحاب رأسمال هم القادرون من على بناء المجتمع بما يحقق الاشتراكية بين الجميع.^(٧١)

وتلك أنشأ عدداً من المصانع في بعض الولايات، وشيد مدينة للعمال، وأمر بعدم استغلالهم وألغى نظام العقوبات المالية، وتصرف رواتبهم حتى في حالة توقف الإنتاج، وهكذا كانت جمهورية فرحات فالصول فرحات نزع من الريف إلى المدينة وفي القاهرة عمل في أحد أقسام البوليس، وعاش مشكلات الطبقة الشعبية في الريف والمدينة وبدأ في تحقيق حلمه بأن يصبح رأسمالياً، وعندما تحقق له ذلك أقام مصانع على مساحة عشرة آلاف فدان، وبنى مساكن للعمال، وحقق لهم طموحاتهم المادية دون ظلم أو استبداد.

ومن ثم تنسم القصة القصيرة عند إدريس بسمات الواقعة الاشتراكية، حيث أنه يريد للطبقة الشعبية أن ترسم لنفسها واقعاً جديداً تتخلص فيه من قيود الاستبداد والقهر وفق المدينة العمالية التي أنشأها لهم الصول فرحات. وتبدو هذه السمات أيضاً في قصة "الطابور" لكن وحدة الهدف والرغبة في التغيير لدى جماعات الفلاحين تقف حائلاً أمام استبداد المالك التركي أو المملوكي لهم، فيكسرون سور السوق حتى يقصروا المسافة التي يقطعونها للوصول إلى داخل السوق، وهذا يوضح تمرد الطبقة الشعبية على الرأسمالية المستغلة، يقول: "فاحتصروا الطريق وكسروا خشبة من أخشاب السور، وأصبح الأمر لا يكلفهم

^(٧١) انظر: نفسه ص ٢٨٩.

أكثر من المرور بين خشبتين ليصبحوا في قلب السوق... وعلى هذا النحو تحققت إرادة الجماعة ولكن جن جنون الفرد، ولم تأت محاولاته بنتيجة، لا الحضر الذين استحضروهم ولا الأحجار ولا الحائط العالي الذي أغلق به الفجوة تماماً وجار على ما حوفا، ورفضت الجماعة كذلك محاولات شركة الأسواق التي استولت على السوق بناء على مرسوم^(٧٢).

ولعل هذه القصة توضح مدى الاعتماد على الواقعة الاشتراكية، خاصة أن المرحلة التي كتبت فيها هذه القصة وهي الخمسينات والستينات كانت تشهد مجد الواقعة الاشتراكية في الكثير من البلاد العربية، فلقد استقر هذا الوضع منذ مارس سنة ١٩٥٤، أي بعد عشرين شهراً من قيام الثورة، عندما تحدد نظام الحكم بالقضاء على الديمقراطية والتعددية، وأصبح تجاوز الحدود التي وضعها النظام لكل فريق أمراً في غاية الخطورة، ومع أن اليساريين بدوا مسيطرين على معظم أجهزة الإعلام، فقد كان بجانبهم في كل موقع من يراقبهم ويلزموهم حادة النظام، وعندما أصبح النظام اشتراكياً تطوع عدد من أساتذة القانون والاقتصاد لرسم معالم اشتراكية عربية، بينما كان الماركسيون يتحدثون عن اشتراكية علمية... ولم يقتصر تأثير هذا المناخ السياسي على مصر، فقد كان لما يجري في مصر انعكاساته على سائر العالم العربي مشرقه ومغربيه رغم اختلاف النظم السياسية^(٧٣).

وقد انعكست هذه النظم على سائر الحياة الأدبية بما فيها القصة القصيرة،

(٧٢) يوسف إدريس: جمهورية فرحات ص ٢٢

(٧٣) د. شكري عباد: المذهب الأدبي والتقدمية عند العرب والغربيين ص ٣٢-٣٣

كما رأينا في قصص يوسف إدريس، وكذلك الأمر في كل القصص التي أشرنا إليها آنفاً.

سعيد حورانية:

يعد سعيد حورانية^(٧٤) أحد كتاب القصة القصيرة في سوريا، ومن تتسم قصصهم بسمات الواقعية الاشتراكية، وكتب ثلاث مجموعات قصصية هي: "شتاء قاسٍ آخر" سنة ١٩٦١، و"في الناس المسرة" سنة ١٩٥٣، "منتان وتحترق الغابة" سنة ١٩٦٤.

وقد تبلور فكر سعيد حورانية عندما انضم إلى رابطة الكتاب السوريين في مطلع الخمسينات، وقد أصدرت هذه الرابطة بياناً^(٧٥) تحض فيه على اتباع النهج الواقعي الاشتراكي في الكتابة، ويصف هؤلاء أنفسهم بأنهم تقدميون، ويؤكد سعيد حورانية نفسه انتماءه إلى الواقعية الاشتراكية فيقول: "ولكننا خلال سنوات استطعنا في إنتاجنا أن نبتعد عن التنظير (الجداتوني) ما عدا بعض الاستثناءات، وأن نفهم الواقعية الاشتراكية، أسلوب عمل وتفكير، وليست نظرية محدودة، إنها النظرة إلى الواقع من خلال المفهوم الجدلي المرتبط بحركة

^(٧٤) ولد سعيد حورانية في حي من أحياء دمشق سنة ١٩٣٩، وتخرج في مدارسها المختلفة، ونال إجازة الآداب من الجامعة السورية في فرع اللغة العربية واشترك في مسابقات القصة القصيرة منذ حداثة سنه، وهو عضو مؤسس في رابطة الكتاب السوريين وعضو في رابطة الكتاب العرب والطلع على إنتاج بعض الكتاب العالميين وله ثلاث مجموعات قصصية.

^(٧٥) انظر نص البيان في كتاب "صقحات مجهولة في تاريخ القصة السورية" لعادل أبي شبيب ص ١٥٨، وكتاب درب إلى القمة وهو أول مجموعة قصصية أصدرتها الرابطة سنة ١٩٥٢ وانظر: د. محمود إبراهيم الأمطرش، اتجاهات القصة في سوريا، دار السؤال سنة ١٩٨٩ ص ٣٥٢-٣٥٧.

ومن هذا المفهوم الأيديولوجي انطلق سعيد حورانية يكتب قصصاً قصيرة تعبر عن الواقعية الاشتراكية ويصور فيها الصراع الطبقي على المستويين السياسي والاجتماعي.

وتمثل الصراع الاجتماعي في قصصه "وأُنقذنا هيبة الحكومة"، و"الصندوق النحاسي"، "عريضة استرحام" من مجموعتي "شتاء قاسٍ آخر"، و"الولد الثالث". ففي قصة "عريضة استرحام" يصور الكاتب الصراع الطبقي بين أسرة جادلة الفرحان والإقطاعي فايز الديبراني، وتجسد حالة أسرة جاد الله التي تعيش حياة بائسة نتيجة ظلم الإقطاعيين لهم فمثلاً في شخصية فايز الديبراني يقول الراوي: "وفي زمن الترك الأسود جاء من دير الزور قبل حرب السفر بولك أبو فايز الديبراني، المعروف بمحمد الديبراني واشترى قطعة أرض^(٧٧) على القنرات في الناحية الشرقية تبلغ مائتي دويم فقط من أسرة جاد الله الفرحان التي بقيت في الأرض إياها تشتغل بالأجرة، وحاول محمد الديبراني أن يشتري قطعة أخرى من أهالي قريننا ولكن بدون فائدة، فاقطع بواسطة المتصرف التركي مدحت محمود أبو الكبراسج ما ينوف على ثلاثة آلاف دويم من أحسن الأرض الشرقية من مساكب القمح مع بساتين من الأرض الغربية، وشرد أهالي الأراظلي نحو الصحراء العراقية بعد أن قتل منهم خمسة وجرحهم في طريق القرية بواسطة الجنود الترك

^(٧٦) سعيد حورانية: مرحلة الخمسينات والبحث عن زهرة في جغل الشوك. ملحق الثورة الثقالي العدد ١٢ في

١٩٧٦، ص ١١

^(٧٧) يكرم الكاتب هنا بلهجة مناطق الجزيرة والفرات، حيث يطلق الأهالي حرف الضاد غداً. وهذا الاستغناء مقصود من الكاتب لضرورة تلبية مقتضيات السياق.

وهنا تصوير لحياة طبقة الإقطاعيين وكيفية جمعهم للثروات والأراضي من دماء الفلاحين البسطاء كما تصور الصراع بين الفلاحين والإقطاعي محمد الديرائي، لكن الإقطاعي يستطيع قهر أهالي القرية والاستيلاء على أرضهم بمساندة السلطة المستبدة. ولذلك عندما يتقدم أهالي أم الربع بعريضة استرحام للجهات المسئولة يطلبون عودة أراضيهم التي اغتصبها الإقطاعي نجد أن القوى السلطوية تضعهم في السجون، يقول الراوي: "اتم تعلمون حظراتكم أساس الخلاف بين أهالي قرية أم الربع وقايز الديرائي، فنحن قد ولدنا في القرية المذكورة وكذلك آباؤنا وآباء آبائنا بل إن محمد العبد الله يملك ورقة قديمة في بيته تمثل شجرة عائلته على حد قوله: إلى أينما آدم عليه السلام. وكل هؤلاء الأجداد كانوا فلاحين في قرية أم الربع... وعند محي فايز الديرائي إلى أم الربع طالبين بفسخ الاتفاق، ولكنه يا للعجب ظرب الطمع في رأسه، وسينا وشمنا وقال ليس لأحد منا الحق في الأرض بتانا... وفي اليوم التالي وفي عهد الاستقلال جاءنا عشرة من الدرك فظربونا وأهانونا أمام حرمنا وشمونا بالفاظ فاحشة مخجلة، وشدوا الشيخ عثمان من شيبته نحو الأرض، وأشعلوا بلحيته النار حتى اضطر لإلقاء نفسه في الساقية لإطفائها وأخذوا خمسة وعشرين رجلاً منا إلى السجن مع أربع نساء". (٧٩)

وهكذا نجد هذه القصة تصور الصراع بين طبقة الفلاحين البسطاء

^{١٧٨} محمد حورانية: مجموعة شتاء فلس آخر ص ١٧٣ دار القارابي. بيروت ص (٢) سنة ١٩٧٩

^{١٧٩} نفسه ص ١٧١

والطبقة البرجوازية ممثلة في الإقطاعيين والقوى السلطوية. وهذه مبادئ تلزم بها الواقعية الاشتراكية، وكان الكاتب حريصا على إبرازها. وتجسيد قصة "أثقتوا هبة الحكومة" هذا الصراع الطبقي أيضا بين البسطاء والسلطة التي تريد اغتصاب الأرض. لكن الطبقة الشعبية ممثلة في الرجل البدوي صالح السليمان يتحدى ظلم الحكومة وإرهابها، فيطلق على الجنود الرصاص عندما يطاردهونه وفي هذا نوع من صور الرفض والاحتجاج على الظلم الاجتماعي. حيث يرفض البدوي ترك أرضه التي يعمل بها لصالح الإقطاعي "دعيس"، برغم صدور حكم المحكمة بإخلائه لها لكنه يرفض هذا الحكم لأنه يعلم أن هذا الحكم غير عادل. ولذلك يظل في الأرض يتحدى حشود الحكومة وجنودها، فيقول رئيس الحفر وهو وكيل الإقطاعي "دعيس": السنة الماضية أخذت أضربه حتى كاد يموت... جاءنا أمر من محكمة الحسكة بتخلي الأرض التي يزرعها لصالح "دعيس" ولكن المنكود رفض وقال الحكومة مع النهاين".^(٨٠)

ويستمر الكاتب حتى نهاية القصة يعري مفاصل الحكومة والإقطاع والقضاء والسلطة التنفيذية وتأمرها على طبقته. ولكن أهل القرية برغم تعذبيهم يرفضون الإفصاح عن مكان صالح السليمان. ويعرض نماذج عديدة لدعيس ووكيله "أبو هاشم" يكشف فيها مفاصل كبار الملاك وظلمهم وسطوهم على ممتلكات الأبرياء. ويعرض الكاتب ذلك بطريقة يسخر فيها من هذه الطبقة. وهكذا في قصصه "الصندوق النحاسي"، "الولد الثالث"، "ستان وتحرق الغابة"، "قيامه العازار"، "حفرة في الجبين"^(٨١) يجسد الكاتب صور الصراع الطبقي

^(٨٠) نفسه ص ٣٦

^(٨١) للمزيد حول هذه القصص انظر د. محمود إبراهيم الأطرش، مرجع سابق ص ١٦٤-٢٠١

الاجتماعي ويحاول الراوي أن ينتصر للطبقة الشعبية، لكن الطبقة البرجوازية بحجروتها تقف حائلاً أمام البسطاء.

وتبدو أيضاً صور الصراع السياسي في قصته "المهجع الرابع"، "حمد دياب"، "من يوميات ثائر"، "محطة السبع وأربعين"، والصراع في هذه القصص يكون بين أبناء القوى الشعبية الثوريين وبين القوى السلطوية، نتيجة اتهامهم في قضايا سياسية متعلقة من قبل السلطة.

ففي قصة "المهجع الرابع" يصور الأحداث التي وقعت في سجن المزة بين المساجين والسجنان، وصور التعذيب المبررة التي يعانون منها في السجن، فيسخر منصور من حارس السجن يقول: "فأحببتهم وأنا أروي سخريتهم بحدة. حكم زفت، بدنا ديمقراطية، بدنا برلمان، بدنا حرية، بدنا أخوة".^(٨٧)

وهنا يتضح مدى تمرد منصور على الواقع المعيش وتطلعه لواقع جديد تصبح فيه الطبقة الشعبية أكثر فاعلية في تشكيل الحاضر والمستقبل. وما فعله منصور في هذه القصة بحده عند "حمد دياب" فقد تمرد "حمد دياب" في القصة التي تحمل نفس الاسم على القوى السلطوية، التي قامت بتعذيبهم في السجن يقول حمد دياب: "هناك ثيران قوية جداً يسمونها اليلوكير، تخر الأخشاب، استغنوا عنها ووضعوا مكانها بالفدان، كنا نقص الأشجار ونحملها على أكثافنا عشرين وثلاثين كيلومتراً إلى النهر، وذات مرة، ونحن نزل هضبة وقعنا. كنا اثني عشر شخصاً نحمل شجرة كبيرة، وجرتنا نحو الوادي. وقتل منا أربعة وسحقت

(٨٧) سعيد حورانية: ستان وحموق لغاية ص ٤٧

رجلي". (٨٣)

ويصرح حمد دياب بانضمامه مع الثوار بغية مقاومة القوى الاستبدادية وتشكيل واقع جديد، لأن تمرد القوى الشعبية هو السبيل الوحيد لشخصيات سعيد حورانية لتخليصهم من الظلم والقهر. وهكذا في قصصه الأخرى "من يوميات ثائر"، "محطة السبع وأربعين" نجد الصراع السياسي الطبقي بغية تشكيل ميلاد جديد للواقع ويرجع إلى أن الكاتب من أنصار الرسالة الاجتماعية للفن والأدب ومن المخلصين للواقعية الاشتراكية.

(٥)

الواقعية الشمولية:

ويعنى بها الواقعية التي لا يلتزم فيها الكاتب بنمط معين من أنماط الواقعية، لكنه يستخدم معظم أنماط الواقعية المختلفة في قصصه، أي أنه لا يعتمد كلياً على نمط واحد من الواقعية، بل يعتمد على معظم الأنماط، ومن ثم تصبح السمات التي يعتمد عليها في قصصه، مزيجاً من أنواع الواقعية أو بعضها، ومن ثم تتحقق شمولية السمات الواقعية في القصة، على أنه ليس من الضروري أن تشمل القصة كل سمات أنواع الواقعية، بل من الممكن أن تشمل بعضها.

وقد تمثلت هذه الواقعية في معظم أعمال كتاب القصة القصيرة العربي، فلي مصر نجد يحيى حقي في مجموعاته القصصية: دماء وطنين سنة ١٩٤٥، وأم العواجز، وغنر وحوليت سنة

(٨٣) سعيد حورانية: مجموعة شتاء قلبي آخر ص ٧٠.

١٩٦٠^(٨٤)، ونجيب محفوظ في مجموعاته: همس الجنون سنة ١٩٣٨، دنيا الله سنة ١٩٦٣، ونحت المظلة، وغيرها.

ومحمود بشوي في: رجل سنة ١٩٣٥، فندق الدانوب سنة ١٩٤١، الذئاب الجائعة سنة ١٩٤٤، العربة الأخيرة سنة ١٩٤٨، حدث ذات ليلة سنة ١٩٥٣، عذراء الليل سنة ١٩٥٦، الأعرج في الميناء سنة ١٩٥٨، الزلة الأولى سنة ١٩٥٩، غرفة على السطح سنة ١٩٦٠، زوجة الصياد سنة ١٩٦١، ليلة في الطريق سنة ١٩٦٢، حارس الستان سنة ١٩٦٣، عذراء ووحش سنة ١٩٦٣، الجمال الحزين سنة ١٩٦٣. وسعد حامد في: أرواح حائرة سنة ١٩٤٥، أحساد للبع سنة ١٩٤٧، آمال ضائعة سنة ١٩٥٣، تيار الحياة سنة ١٩٥٥، امرأة وخيلة سنة ١٩٥٧، وجهان للخطيئة سنة ١٩٦٠، رمال الشاطئ سنة ١٩٦١، الشاطئ الآخر سنة ١٩٦٢، أقصر طريق سنة ١٩٦٣. وعبد الرحمن فهمي في سوزي والذكريات سنة ١٩٦٠، الملك لله سنة ١٩٦٢، العود والزمان سنة

^(٨٤) ولد يحيى حفي في حارة البضة بالسيدة زينب في يناير سنة ١٩٠٥، وتلقى دروسه الأولى في كتاب السيدة زينب، ثم مدرسة والده عباس باشا، وحصل على الابتدائية سنة ١٩١٧، وليسانس الحقوق من جامعة فؤاد الأول سنة ١٩٢٥، وفي سنة ١٩٢٧، عين في سعيد مصر معاوناً للإدارة بمقنطرة، وفي سنة ١٩٢٩ نقل أميناً للمحفوظات في قنصلية مصر بجمدة. ثم إلى قنصلية مصر في استانبول من ١٩٣٠-١٩٣٤، ثم قنصلية مصر في روما سنة ١٩٣٤-١٩٣٩، وفيها تعمقت حبه بالخطابة الغربية وتفتح وجدانه على الفنون المختلفة، ومنها الموسيقى والتصوير والباليه والسينما، وعمل سنة ١٩٤٩ "سكرتيراً لول" للسفارة المصرية في باريس، ثم مستشاراً لسفارة مصر في أنقرة سنة ١٩٥١، ١٩٥٢، ثم وزيراً ملفوفاً لمصر في ليبيا سنة ١٩٥٣، وخلال الرحلة الأخيرة عمل مديراً عاماً لمصلحة الفنون الجميلة من سنة ١٩٥٥، سنة ١٩٥٨، ثم مستشاراً فنياً لدار الكتب المصرية سنة ١٩٥٩، ورأس تحرير مجلة الحفلة من سنة ١٩٦٢ إلى ١٩٧٠، ثم انقصر نشاطه على كتابة المقالات. وحصل على جائزة الدولة التقديرية في الآداب سنة ١٩٦٩، وشهادة الدكتوراه الفخرية من جامعة المنيا سنة ١٩٨٣، وجائزة الملك فيصل في الآداب القعري سنة ١٩٩٠، وكتب خمسة مجموعات قصصية ورواية واحدة، وإحدى وعشرين دراسة نقدية وترجم مسرحيتين وثلاث روايات وكتابتا في الأدب قوصفي، وكتب كتاباً في اليوميات بعنوان "عالمها على الله" سنة ١٩٥٦، ومات سنة في ديسمبر ١٩٩٢.

١٩٦٩. ومحمد كمال محمد في أيام من العمر سنة ١٩٥٤، الحياة امرأة سنة ١٩٥٦، الأيام الضائعة سنة ١٩٥٨. ومحمود تيمور في عم متولي سنة ١٩٢٥، الشيخ سيد العبيط سنة ١٩٢٦، الحجاج شلي سنة ١٩٣٠، أبو علي عامل ارتست سنة ١٩٣٤، الشيخ جمعة سنة ١٩٣٥، الشيخ عفا الله سنة ١٩٣٦، الوثبة الأولى سنة ١٩٣٧، قلب غاتية سنة ١٩٣٢، قرعون الصغير سنة ١٩٣٩، مكتوب على الجبين سنة ١٩٤١، شفا غليظة سنة ١٩٤٦، إحسان الله سنة ١٩٤٩، كل عم وأنتم بخير سنة ١٩٥٠، أبو الشوارب سنة ١٩٥٣، زامر الحلي سنة ١٩٥٣، أبو علي الفنان سنة ١٩٥٤، ناثرون سنة ١٩٥٧، دنيا جديدة سنة ١٩٥٧، تمر حنة عجب سنة ١٩٥٨، نبوت الخفير سنة ١٩٥٨، شباب وغانيات سنة ١٩٥٨، أنا القاتل سنة ١٩٦٢، انتصار الحياة سنة ١٩٦٣. ويوسف الشاروني في العشاق الخمسة سنة ١٩٥٤، رسالة إلى امرأة سنة ١٩٦٠، الزحام سنة ١٩٦٩، وغيرهم.

وفي سوريا نجد عبد السلام العجيلي في قصصه "بنت الساحرة" سنة ١٩٤٥، الحب والنفس، الخيل والنساء، قناديل اشبيلية، ساعة الملازم، الخائن، فارس مدينة القنطرة، حكاية مجانين، الحب الحزين، رصيف العذراء السوداء. ووداد سكاكيني في بين النخيل والنيل سنة ١٩٤٦، مرآة الناس سنة ١٩٤٥، واسكندر لوقا في حب في كنيسة سنة ١٩٥٢، ليلة قمرء سنة ١٩٥٣، العامل المجهول سنة ١٩٥٤، ألفة الإدلي في مجموعتها "قصص شامية" سنة ١٩٥٤. وسلمى الحفار الكوسري في يوميات هالة سنة ١٩٥٠، الحرمان سنة ١٩٥٢، وكوليت حوري في أيام. معه سنة ١٩٥٩، ليلة واحدة سنة ١٩٦٠، أنا والمدي سنة ١٩٦٤.

كما نجد أعمالاً عديدة واقعية عند بعض الكتاب اللبنانيين والفلسطينيين، والأردنيين والعراقيين نذكر منهم على سبيل التمثيل غسان كنفاني، وعبد الرحمن مجيد الربيعي، وعبد الحلق فاضل، وفؤاد التكرلي، غانم الدباغ، مهدي عيسى الصقر، غائب طعمة فرمان، وأملّي نصر الله وغيرهم.

وفي الخليج العربي نجد قصص بعض كتاب البحرين مثل محمد عبد الملّك في موت صاحب عربة سنة ١٩٧٢، نحن نحب الشمس سنة ١٩٧٥، وعبد الله علي خليفة في لحن الشتاء سنة ١٩٧٥، وعائشة عبد الله غلوم في الطريق الآخر سنة ١٩٧٦، وعبد القادر عقيّل في استغاثات في العالم الوحشي سنة ١٩٧٩. وفي الكويت إسماعيل فهد إسماعيل في البقعة الداكنة، وحسن يعقوب في هدامة سنة ١٩٧٣. "وفي قطر، نورة آل سعد في وهكذا سقط الصنم سنة ١٩٨٠، وأم اكثم في "عندما يموت الوهم، وكلثم حجر في ميلاد جديد سنة ١٩٨١، ومريم محمد عبد الله في بداية الطريق، ناصر صالح القضاة في صفاء الروح، أمينة إسماعيل الأنصاري في حواطر فتاة صغيرة، ووداد عبد اللطيف في ليلي" وزهرة يوسف المالكي في ورحلت في هدوء.^(٨٥)

وفي الإمارات العربية نجد بعض قصص عبد الحميد أحمد، وسلّمى مطر، وإبراهيم مبارك، وسعيد سالم الحنكي، ومحمد المر، محمد حسن الحري، مريم جمعة مريخ.

^(٨٥) للمزيد حول القصة القصيرة الواقعية في قطر انظر: د. محمد عبد الرحيم كافود "القصة القصيرة في قطر" فصل الاتجاه الواقعي "س ١٥٧-١٩٨، وانظر أيضاً، بانوراما القصة القصيرة في قطر النشأة والتطور، مجلة شؤون أدبية، الإمارات العربية، عدد ٣٠٠٢٩، صيف، عريف ١٩٩٤.

وهكذا نجد أن القصة القصيرة الواقعية التي تعتمد على السمات الشمولية للواقعية تشكل اتجاهًا بارزاً في مسيرة القصة القصيرة العربية، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن هذا الاتجاه يعد أبرز الاتجاهات الفنية والموضوعية في القصة القصيرة. ونقف على سبيل التمثيل وليس الحصر عند بعض الأعمال لتوضيح سمات الواقعية الشمولية التي لا تعتمد نمط واحد من الواقعية بل بأكثر من نمط.

يعد محمود تيمور من أوائل كتاب القصة القصيرة العربية الذين اعتمدت قصصهم على الواقعية الشمولية، فقد عني بتصوير حياة البسطاء من الناس مثل "حارس الجرن" في قصة الشيخ جمعة، وما يتسم به الحارس من براءة وفطرة إنسانية نقية، وفي القصة يطرح بعدين هما: الواقعية الاجتماعية في تصويره لحياة الطبقات الاجتماعية المتباينة والمتناقضة كالطبقتين الكادحة والرحوازية، والواقعية الفكرية في طرحه لأفكار الشخصية، فالحارس تستعلي فلسفته الساذجة على مشكلات الحياة، ويرفع عقله على نقائض المدينة الحديثة على التعقيد والزيف. وهذه الرؤية نجدها أيضاً في قصة "الشيخ سيد العبيط" حيث يتمي لطيفة بسطاء الفلاحين، ويتحمل مسؤولية أسرته الفقيرة بعد موت أبيه، لكنه يصاب بمرض ويفقد ذاكرته، ويضفي عليه أهل طبقته ملامح أسطورية ويعتونه بالولاية والكرامة الخارقة للعادة، وعندما يشتد عليه المرض ويميل إلى العدوانية في تصرفاته يعتونه بالجنون وأنه أصبح خادماً لإبليس، ويرجمونه حتى الموت، فالكاتب يطرح رؤية فكرية وواقعية في آن واحد، فضلاً عن الرؤية التسجيلية التي يسجل فيها الأحداث دون أن تدخل منه.

وتقترب قصة "المهدي المنتظر" من قصة "الشيخ سيد العبيط" في الرؤية حيث الرجل الفقير الذي يعيش أحلام الماضي ويوقن بعودة راية الشيخ المهدي

من أجل النضر والخلاص، ويعيش وهمه حتى يصاب في الجتون، وهكذا في قصة "سيدنا"، "الشيخ نعيم" يصور الكاتب الواقع تصويراً حقيقياً، ويضفي على شخصياته رؤية فكرية معينة، ولا يقتصر على تصوير طبقة بعينها لكنه يصور كل طبقات المجتمع، وعندما يصور الشخصيات الانتهازية نجده يصفها بالانتهازية والطفيلية، بل نجده أيضاً يجمع السمات الواقعية الاجتماعية، والتحليلية والفكرية والنقدية في آن واحد كما في قصصه "الحكوم عليه بالإعدام"، "الرجل المريض"، "حسن أغا"، وما يميز محمود تيمور استخدامه الواقعية الشمولية بحذق ومهارة فنية وميل إلى التحليل الدقيق لجزئيات الحياة، وتصوير الغليات بذكاء وصدق فني، ولأجل ذلك تعتمد قصصه على أكثر من اتجاه واقعي.

ونجد هذه الواقعية الشمولية أيضاً في قصص يحيى حقي، فهو يعنى بتصوير الواقع الاجتماعي لشخصياته، ويذكر انطباعاته حولها، ويرصدها رصداً دقيقاً، ففي قصة "محمد بك يزور عزبته" يقدم لنا نموذجاً للطبقة الرجوازية الفاسدة في أمور الحياة، فمحمد بك شاب أرستقراطي، مات والده وورث عنه أموالاً كثيرة وخمسمائة فدان من الأرض الزراعية، ويفشل في التعليم كما يفشل في إدارة مزروعاته، ويعتمد على الخولي وهو من الطبقة المتوسطة فيدير له شؤون أرضه الزراعية، بل إن الجهل وصل محمد بك إلى أنه لم يعرف الفرق بين مزروعات القطن والملوخية، ويعتمد يحيى حقي على سرد تفاصيل الشخصيات، فيقول مثلاً في وصف محمد بك هذا شاب بدين ذو وجه أبيض اللون إذا أطلت النظر إليه لاحظت أن جميع أعضائه من عيين وما يتبعهما من حاجبين وأنف وفم وذقن لا تشغل إلا مساحة صغيرة في وسط كتلة من اللحم.

والكاتب عندما يسرد واقع الشخصية فهو يعتمد على الواقعية الاجتماعية من حيث التباين الطبقي بين الخولي ومحمد بك، وعندما يتدخل في السياق لي طرح رؤية فكرية حول الشخصية فهو يقدم واقعية فكرية يبغي من خلالها طرح أفكاره تجاه الطبقات الاجتماعية وسلوكها ونمط حياتها ومدى فعاليتها في الواقع الحياتي. كما أنه يعتمد على الرصد والتسجيل والتحليل لبعض الشخصيات، وعلى انطباعاته على الشخصية، فضلاً عن عنايته بالواقعية الفنية للعمل، فواقعيته أقرب للرؤية الشمولية منها لأي واقعية أخرى.

وتشكل قصص محمود البدوي العديدة ملمحاً من ملامح الواقعية الشمولية، فقد كتب أكثر من عشرين مجموعة قصصية تعتمد على السمات الواقعية. الأمر الذي يجعلنا نقول إن محمد البدوي عاشق للقصة القصيرة الواقعية، فقد ظل مخلصاً لها طيلة حياته، كما أن قصصه اعتمدت على تصوير الواقع الاجتماعي بكل صوره المتباينة والمتناقضة، وكشف عن مساوئه واهتراء معاييرهِ واستخدام رؤيته الفكرية ووجهة نظره وانطباعاته الذاتية في تجسيد هذا الواقع الأمر الذي جعل السمات الواقعية متباينة وعديدة واختار البدوي البيئة الريفية الصعيدية مسرحاً لأحداثه، لأنه عايش هذه البيئة وعرف وقائعها وآلامها، وقسوة الحياة فيها وعاداتها وتقاليدها، والتركيب الاجتماعية المختلفة والتناقض الطبقي بين أفرادها، ورغم أن البدوي انتقل للقاهرة إلا أنه ظل مخلصاً للريف المصري الصعيدى، في التعبير عنه ففي قصة الذئاب الجائعة يصور بعض الأفراد الذين اشتد بهم الجوع وقسوة العيش ولا يجدون ما يقومون به حياتهم فيلجأون إلى السطو على الطبقة البرجوازية. ويصف الكاتب المأسى والأخطار التي يتعرضون لها يقول: "لقد مرت بنا تلك الحقبة القاسية، كما لم تمر على مخلوق

بشري وكنا نتعذب وتقاسي من البرد والجوع والشقاء، ونحن من الأعباء ما تنوء بحمله الجبال. كنا نعمل ونحن صغار في الحقول فلا نحصل في آخر النهار حتى على ما يمسك الحوياء، كنا نرتعش من البرد في ليالي الشتاء ونشألم من الجوع... وكان كل شيء يعمل على عذابنا وشقائنا. فلم يكن هد من هذه الطريقة، ولم نكن نشعر في أول الأمر بعد كل حادثة سطو بشعور الرجل الراضي عن فعله، بل كنا في ساعات كثيرة نشعر بالندم وعذاب القلق إذا ما أسفرت الليلة عن محنة وبانت عن قتل... ثم مضت الأيام وحرقنا التيار إلى نهاية المنحدر، فغلظت قلوبنا وماتت ضمائرنا، وغدونا أشد ضراوة من الوحوش.^(٨٦)

ومن هنا يتضح الوصف الدقيق للحياة الاجتماعية التي يعيشها أهل الريف ومحاولة الثوريين منهم التمرد على هذا الواقع، فالحقصة تعتمد على سمات الواقعية الشمولية، فيها من سمات الواقعية الاشتراكية حيث يتمرد الرفاق على طبقتهم ويتصارعون مع الطبقة البرجوازية بغية تشكيل واقع أفضل لهم. وبها من الواقعية النقدية حيث يكشف الراوي عن احتلال معايير الواقع الحياتي، وبها من الواقعية التحليلية حيث الوصف الدقيق للحالات الشعورية للشخصية، وفي الوقت نفسه يطرح رؤية فكرية حول ماهية الصراع، ويقدم انطباعاته حول الأحداث، ويحدد ذلك أيضاً في قصصه "الشيخ عمران" سنة ١٩٤٦، والذئب سنة ١٩٥٧، وحارس القرية من مجموعة العربة الأخيرة سنة ١٩٦١، والبلدي من أوائل العمال الذين عبروا عن حياة "عمال الترحيل" وهم العمال الأجراء الذين ينتقلون من بلد لآخر بغية الحصول على أجر يقتاتون منه. وكان الأغنياء أصحاب الأرض يقسون عليهم أشد ما تكون القسوة يقول: "كنا خمسة عشر رجلاً من قرى مختلفة جمعنا

^(٨٦) عمرد البلدي: مجموعة الكتاب الملتزمة ص: ١٦.

عمل واحد في قلب الضعيف، كمن من العمال الأجراء الذين يسعون في الأرض طلباً للرزق أينما وجدوا للعمل سبيلاً، كان الواحد منا لا يحصل على أكثر من ثلاثة قروش يومياً نظراً لعمل اثني عشرة ساعة في الحقل، وكنا نعمل بين الشادوف وسقي الأرض وعزقها من فجر اليوم إلى مغرب الشمس، وطعامنا لا يعدو الخبز الأسود والبصل.^(٤٧)

ويستمر الكاتب حتى نهاية القصة بحسد حياة البؤساء من الناس، وحياة الغرف المادي التي يعيشها كبار الملاك الزراعيين، كما ينقد الواقع الاجتماعي من خلال سخريته من الأنظمة الاجتماعية الاجتماعية الروتينية كتطبيق اللوائح بشتى جزئياتها، وعقد اللجان العديدة من أجل أمور سطحية وتافهة، وسوء معاملة الناس في المؤسسات العامة، كما ينقد العادات والتقاليد السيئة في الريف كحوادث القتل والسطو والسرقة ويرجعها إلى احتلال العراكب الاجتماعية، وينقد الواقع السياسي في قصة "زوجة الصياد" سنة ١٩٦١، فقد استولى العمدة والمشايخ على ثروات الفلاحين وزوجاتهم عن طريق تهديدهم المستمر لهم بأنهم يسلمونهم للسلطة للاشتراك في الحرب إذ لم ينفذوا أوامرهم. فقد هدد العمدة زوجة الصياد وألقى بزوجها في السجن حتى تذلل لأوامره وهنا تصوير للفساد الطبقي من ناحية والنقد الاجتماعي من ناحية ثانية وتحليل الحالات الشعورية للشخصية من ناحية ثالثة، وذكره انطباعاته حول الأحداث والمواقف من ناحية رابعة، وهكذا تشمل قصصه العديد من السمات الواقعية الشمولية.

(٤٧) نفسه صفحة ٣٦.

وتعتمد قصص عبد السلام العجيلي^(٨٨) أيضاً على الواقعة الخشومية التي تنضج فيها سمات الواقعة الفنية، والاجتماعية، والنقدية، والتحليلية للتعبير عن قضايا الواقع المعيش، وقد أصدر أولى مجموعاته القصصية بنت الساحرة سنة ١٩٤٥، ويرغم أن عبد السلام العجيلي يعد من جيل الرواد للقصة القصيرة السورية إلا أن قصصه اقترنت بقضايا الواقع وعبرت عنه تعبيراً صادقاً، وإذا كان البدوي مخلصاً لبيئته الصعيدية فإن العجيلي شديد الإخلاص لبيئته البدوية فقد "عاش في طفولته وشبابه في وسط منطقة بدوية واسعة، جل سكانها يرجعون نسبهم إلى أسر عربية، نزحت إلى الرقة من مناطق مختلفة من دبر الزور، ومن مناطق الموصل في العراق وكان هؤلاء السكان تسيطر على حياتهم عادات البادية، وتقاليد القبيلة مثل الشار والدية الاحتكام للعوارف في فض النزاع والمشاكل".^(٨٩)

وقد عبر العجيلي عن هذه البيئة في قصصه، ومنها قصة "الخيول والنساء" ونشر أول قصة بدوية بعنوان "نومان" في مجلة الرسالة المصرية، ولم يجهر بها لأحد، وكانت هي مصدر ثقته في نفسه كما يصرح بذلك الكاتب^(٩٠) وتلور

^(٨٨) ولد عبد السلام العجيلي سنة ١٩١٨ في الرقة وهي مدينة صغيرة تقع على نهر الفرات في شمال سوريا، تلقى تعليمه الابتدائي بالرقة ودرس المرحلة الإعدادية والثانوية في حلب وقترح طبيباً من جامعة دمشق سنة ١٩٤٥، زار الأمريكيتين وأوروبا الغربية واليابان، وانتخب عضواً في المجلس البلدي سنة ١٩٤٧، وعين وزيراً للتقافة ثم الخارجية والإعلام سنة ١٩٦٢، ويعد من الكتاب الذين تكفهم اللحظة الدقيقة وأهم مؤلفاته في القصة هي بنت الساحرة، ساعة الملائكة، فتايل اشيلية، الحب والفس، الخائن، الخيل والنساء، فارس مدينة القنطرة فلرب على الأسلاك، أراهيم تشرين المناعة المغمرون، انظر أشياء شخصية، لعبد السلام العجيلي نفسه بيروت سنة ١٩٦٨، وانظر د. محمود إبراهيم الأطرش، سابق ص ٩٧.

^(٨٩) انظر: د. محمود إبراهيم الأطرش. مرجع سابق ص ٩٧.

^(٩٠) انظر: عبد السلام العجيلي: أشياء شخصية ص ١٢.

معظم قصصه حول الجهاد والمقاومة ومشاكل البيئة المحلية، وأهم قصصه التي عبرت عن الممارك القومية هي؛ أينما كان، كفن حمود من مجموعة الحب والنفس، بنادق في لواء الجليل، يريد معاد من مجموعة قتاديل اشبيلية.

ففي قصة "كفن حمود" يصور جيل الشباب الذي ينأى لأرضه ويحاول التخلص من طبقة الاستبداد الاستعماري، ويبحث على الجهاد والقتال حتى يتشكل واقع جديد يقول: "من الذي سيحمل كفن حمود، جيل آثم يريد أن يشتري خطيئته ويكفر عاره، وجيل يريد أن يلقي بنفسه في النار ولا يدري أنها تحرق، وجيل يتهاى ليكون كفناً للهم الذي أعد له. وأجيال لا تزال في باطن الغيب".^(٩١)

فالكتاب لا يلتزم واقعية بعينها لكنه يحرص على الثورة ضد الظلم، وفي قصة "تنبؤات الشيخ سلمان" من مجموعة الحب والنفس يحرص على الثورة والالتزام بقضايا الوطن، فيقول على لسان الشيخ سلمان: "موت جماعة واحدة لن يظهر الأرض يا بني، بعدكم سيأتي أناس هم دونكم: أناس لم يخوضوا الحرب فلم يفشلوا فيها. إنهم دونكم في العمل ولكنهم مثلكم في حب القوة والسلطان وقوتكم بالغرور هؤلاء سيموتون أيضاً، ومن لم يموت بحسده فبروحه... حينذاك فقط بعد أن يموت الناس، ويحترق الثراب، ويحكم الفاشل ثم العاجز، ثم الخائن ثم الفاجر تهتز جنبات الأرض، تحيل الأمة بالألم، لتلد المنقذ المظهر، هل فهمت ما أقول".^(٩٢)

^(٩١) عبد السلام العجيلي: قتاديل اشبيلية ص ٧٣.

^(٩٢) عبد السلام العجيلي: مجموعة الحب والنفس.

وإذا كانت هناك قصص خيالية للكاتب مثل قصة "الرؤيا والشباك" من مجموعة "قناديل اشييلية" فهذه القصص لا تعنى بها في هذا الموضع، لكننا نعنى بالقصص شديدة الارتباط بالواقع وقضاياها مثل قصة "بنادق في لواء الجليل" فهذه القصص الواقعية عند العجيلي لا تلتزم بواقعية معينة لكنها تعنى بنوعين من الواقعية هما: الواقعية الاجتماعية، والفنية.

ولكن قصص العجيلي لا تخلو من مزالق البدايات الأولى للقصة القصيرة مثل اعتماده على الأحداث والحلول المجهولة، وعنصر التشويق الموبسائي، وحرصه في كثير من القصص على تشويق القارئ يقلل من مصداقية الأحداث وواقعيتها.

وهكذا نجد في قصص الكتاب الآخرين الذين أشرنا إليهم اعتمادهم على الواقعية الشمولية في تصويرهم وتجسيدهم لقضايا الواقع الحياتي.

المحور الرابع

الملاح الفنية المستخدمة فيما بعد الواقعية

" القصة القصيرة الرمزية "

اللامم الفنية المستخدمة فيما بعد الواقعية " القصة القصيرة الرمزية "

مفتتح :

منذ أواخر الستينيات بدأت القصة القصيرة تنمرد على الشكل الواقعي في مصر وبلاد الشام ويرجع هذا إلى النكسة سنة ١٩٦٧ ، التي أصابت الشباب العربي ولا سيما الأدباء وكتاب القصة القصيرة ، لأنها - كما ذكرنا - أكثر الأجناس الأدبية تعبيراً عن الواقع الاجتماعي ، وعن الطبقة المتوسطة التي أخذت على عاتقها هموم الوطن ومآسيه .

ولذلك ما إن وقعت النكسة وضاعت الأرض العربية ، حتى هب معظم الأدباء الشباب في كثير من البلاد العربية يعبرون عن هذا الانكسار ، ويتمردون على كل المعايير التقليدية ، بما فيها القصة القصيرة الواقعية ، لأنها كانت قد قطعت مدة زمنية كبيرة في الأدب العربي الحديث ، منذ الثلاثينيات من القرن العشرين وحتى نكسة سنة ١٩٦٧ . كما أنها لم تخرج عن كونها تنقد الواقع الاجتماعي ، أو تحلله وضعفه أو تكشف عن مساوئه في إطار الشكل التقليدي لها المؤلف منذ الربع الثاني من القرن العشرين .

ولذلك تمرد الكتاب ولاسيما الشباب منهم على الواقع الاجتماعي والسياسي والثقافي والأدبي ، إذ لم تعد المحافظة على صرامة الشكل الفني محددة .

ومن ثم تمرد الكتاب على الشكل الواقعي للقصة القصيرة ، ومنهم محمد حافظ رجب الذي استشرّف انقلاب معايير الواقع من قبل وفروع النكبة ، وأخذ يتمرد على كتاب الواقعية ويطلق على نفسه وعلى مجموعة من أصدقائه بأنهم جيل بلا أساتذة يقول : " نحن جيل بلا أساتذة ، صاح الصعلوك يا أهل المدينة معي مجموعة قصص صالحة للطبع وأنا أبحث عن مظلة وتذكرة ترام وأخرى للسينما ولكنني لم أعر على المظلة بعد ، بالأمس صحت يا كبار يا أساتذة إننا كبار وأساتذة أيضاً ، أفسحوا الطريق ، ولكنهم سدوا الطريق في وجهي وأنا لم أقل كلماتي بالعبث ، قالوا إنها فقط حير فوق تشافة ، والحقيقة أننا نكتب ما لم يكتبه أحد قبلنا ، لم يكتشف أحد الكثر الذي اكتشفناه ، ولم يروا بريق الماس الذي رأيناه ."^١

ولسنا يصدد مناقشة مقولة محمد حافظ رجب ، لكننا يمكن القول ؛ لا يقل نصيبها من الصدق عن نصيبها من المبالغة ، فهي تصدق في القول بأن الاتجاهات الجديدة ليست مجرد استمرار لما سبقها ، ولكنها تغفل أنها تعلمت واستفادت قليلاً أو كثيراً من التجارب القديمة ، فمعظم هذا الجيل ، قرأ لكتاب الواقعية مثل محمود البديوي ونجيب محفوظ ويوسف إدريس ، ويوسف جوهري ، وسعد مكايي ، وعبد الرحمن الخميسي ، ويحيى حقي ، ومحمود تيمور وغيرهم.^٢

لذلك فإن معظم كتاب القصة القصيرة قد قرأوا وتأثروا برواد القصة القصيرة ، لأن قصصهم في البداية كانت تقليدية ، وتطورت مع تطور الشكل

^١ محمد حافظ رجب : "جيل بلا أساتذة " جريدة الجمهورية في ٣ أكتوبر سنة ١٩٦٣ ، وانظر مجلة الأقلام العراقية

" ملاحم التحديث في القصة القصيرة " عدد مارس سنة ١٩٨٥ .

^٢ للتزيد انظر : " اعرف معظم كتاب الستينيات بالاطلاع على أعمال بعض كتاب الواقعية " في مجلة فصول عدد مارس سنة ١٩٨٢ ص ٢٩٩ .

الفني ولاسيما بعد نكسة حزيران سنة ١٩٦٧ . لأنهم توردوا على البداية التقليدية في أواخر الستينيات ، وأخذوا يتطلعون إلى أشكال تجديدية ، بل إن بعض كتاب الواقعية أنفسهم قد ضاقوا ذرعاً بالشكل الواقعي ، وأخذوا يتطلعون إلى شكل جديد ، وملامح مستحدثة تعبر عن مقتضيات واقعهم الجديد . وهو واقع الهزيمة والانتكاس بعد السايح والستين ومن هؤلاء الكتاب ؛ يوسف الشاروني ، وادوار الخراط ، ويحيى حقي . فقد كان حتماً أن يستنفذ هذا الشكل الكثير من إمكانياته الفنية ، وقد ظهر الضيق به عند يحيى حقي الذي رأى أن القصة الواقعية لم تعد كافية للتعبير عن أشياء يحس بها .^١

ومن ثم نجد بعض القصص عند يحيى حقي والشاروني والخراط ولاسيما التي كتبت في منتصف الستينيات تعبر عن جدلية الصراع بين الشكل التقليدي والملاحم المستحدثة.^٢

وهناك عوامل عديدة أخرى أدت إلى ظهور ملامح التجديد في القصة القصيرة العربية فيما بعد سنة ١٩٦٧ ، منها عوامل سياسية واجتماعية وثقافية وفنية . وإذا كانت هذه الملامح الفنية المستحدثة قد ظهرت في أواخر الستينيات في مصر وسوريا فإنها قد تأخرت في بعض بلدان المغرب العربي والخليج العربي إلى أوائل الثمانينيات لعوامل تتعلق بتأخر نشأة القصة القصيرة في هذه البلاد . ولكن ورغم التباين الزمني في البلاد العربية في ظهور هذه الإرهاصات التجديدية إلا أننا نجد أن الملامح المستحدثة التي طرأت على القصة القصيرة بعد الواقعية

^١ د. عبد الحميد إبراهيم : القصة القصيرة في الستينيات ص ٧ .

^٢ للمزيد حول إرهاصات التجديد في القصة القصيرة المعاصرة انظر لياح " قطار الفنى في القصة القصيرة

المعاصرة " فصل محاولات التجديد فيما قبل سنة ١٩٦٧ ص ١٤-١٥ .

تكاد تكون مشتركة . وربما يرجع ذلك إلى طبيعة الهم العربي المشترك في هذه البلاد . والذي عايشه المثقفون والكتاب العرب في كل الأقطار العربية ، وربما كان اختيارنا محور الملامح أو الظواهر المستحدثة بدلاً من التيارات أو الاتجاهات يرجع لطبيعة اشترك القصة القصيرة العربية في هذه الملامح أو السمات . كما أنها تشكل ملمحاً بارزاً في كل اتجاهات القصة وتياراتها سواء كان تيار الوعي ، أو التعبير أو التجريدي .

وأهم الظواهر التي طرأت على القصة القصيرة العربية منذ الستينيات وحتى منتصف التسعينيات هي ظاهرة التفتت ، الصورة التجسدية ، التتابع الزماني والمكاني "الزمكاني" ، الرمز الغرائبي ، الرؤية الخلمية . وهذه الظواهر نجدها عند معظم الكتاب المحدثين في الوطن العربي ، وبخاصة الجيل المعاصر الذي يمارس الكتابة القصصية منذ الستينيات وحتى وقتنا الحالي (منتصف التسعينيات) ففي مصر نجد أعمال ادوار الخراط ، والشاروني ، وجميل عطية إبراهيم وأحمد الشيخ ، وإبراهيم عبد المجيد ، ومحمد طوبيا ، وأحمد هاشم الشريف ، ومحمد عوض عبد العال ، ومحمد حافظ رجب ، وعبد الحكيم قاسم ، وإبراهيم أصلان ، ومحمد إبراهيم مبروك ، ومحمي الطاهر عبد الله ، ومحمد المخزنجي ، ومحمد مستحاج ، ويوسف أبو رية ، وبهاء طاهر ومحمود الورداني ، ومحمد المنسي قنديل ، وجمال الغيطاني ، وعز الدين نجيب ، وفاروق خورشيد ، وعلي عبد ، ورفقي بدوي ، ورفيق الفرماوي ، ومحمد جميل ، وصالح هاشم ، وحاتم النبي الخلو ، وقاسم مسعد عليوة وعلاء الدين وغيرهم . وفي بلاد الشام نجد أعمال غسان كنفاني ، وهاني الراهب ، ووليد إعلاصي ، وجورج سالم ، وعمن يوسف ، وجبرا إبراهيم جبرا ، ومحمد كامل

الخطيب ، وغادة السمان ، وخطيب الجاسم الحميدي ، وعبد الله أبو هيف ،
وزكريا شريقي ، وإبراهيم خليل ، وأميل حبيبي ، وحنينا وزكريا تامر
وغيرهم .

وفي العراق نجد أعمال شاكر حصائل ، وعبد الرحمن مجيد الربيعي ،
وغائب طعمة فرمان ، ومهدي عيسى الصقر ، وغانم الدباغ ، وفؤاد التكرلي ،
وعبد الحق فاضل ، وعبد الملك نوري ، وغيرهم .

وفي الخليج العربي نجد أعمال أحمد يوسف ، وعبد الله أحمد باقازي ،
وفوزية رشيد ، وليلي العثمان ، وكلاثم حير ، ومريم جمعة قسرج ، وسلمى مطر
وغيرهم .

وفي بلاد المغرب العربي نجد بعض أعمال عبد الله العروي ، ومحمد
زغراف ، وطاهر ابن حلون ، وإبراهيم الكوني ، وعبد الحميد هدوفا وغيرهم .

ولعل هذا الكم الكبير من الكتاب الذين ازدهر إنتاجهم القصصي منذ
الستينيات وحتى منتصف العقد الأخير من القرن العشرين ، يوضح إلى أي مدى
ازدهر فن القصة القصيرة ، وتطور في أدبنا العربي وأصبح له كتابه في كل قطر
عربي ، ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن كل قطر من الأقطار العربية لا يخلو من وجود
كتاب محدد في القصة القصيرة ، وقد تجاوزوا الشكل الواقعي المألوف ،
وانطلقوا يجددون في الرؤية والأداة معاً . حتى أفرزت أعمالهم هذه الظواهر الفنية
المستحدثة . ولما كان من غير اليسر الوقوف عند أعمال كل هؤلاء الكتاب ،
لذلك ستقف عند نماذج من قصص بعضهم على سبيل التمثيل ، لتوضيح أهم

هذه السمات المستحدثة في القصة القصيرة .

ومن الجدير بالذكر أن إرهابيات هذه الملامح المستحدثة قد ظهرت في مرحلة سابقة على الستينيات ولكنها بدأت تزدهر وتضج وتشكل ظاهرة بارزة في القصة القصيرة منذ أواخر الستينيات وحتى الآن (١٩٩٥) . ونحن نقيس الظاهرة الأدبية وفقاً لشيوعتها وأزدهارها . ولا نقيسها على الحالات الفردية المتناثرة التي ظهرت في بعض الكتابات السابقة على الستينيات .

ونعد المحاولات الفردية السابقة بمثابة الإرهابيات ، أو البذور الجنينية الأولى لهذه الملامح المستحدثة .

أولاً : ظاهرة التفتيت :

كان للتحويلات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية بعد نكسة ١٩٦٧ أثراً على الحياة الأدبية بوجه عام ، وعلى كتاب الستينيات بوجه خاص ، نتيجة لما أصابهم من إحباط ، فقد وجدنا جيلاً يأكمل على نفسه جيل ٦٨ ، وقد أخذ هذا الجيل على عاتقه التعبير عن مرارة الفزيمة وضياعه في الحاضر وتطلعه للمستقبل ، وإصراره على تغيير الواقع الأليم ، وهذا الإحساس ولد عندهم الشعور بالعبثية وعدمية الأشياء ، وفقدان الذات وتجزيئها ، وانعكس هذا الشكل القصصي فيبرزت ظواهر فنية لا تلتزم بالشكل القصصي الواقعي المألوف ، وشرعت في بناء شكل قصصي يميل إلى التجزيء فأصبح الحدث لا يتمركز في بؤرة القصة لكنه يتجزأ إلى جزئيات دقيقة ، يربط بينها الخيط الشعوري ، ولا تعتمد في الربط على أدوات الفصل والوصل والعطف .

وهذا التفتيت كان صدى لدغدغة الحالة الشعورية التي عاشها الكتاب ، فقد شعر الكتاب الشباب بما شعر به الروائيون الإنجليز الشباب عقب الحرب العالمية الأولى ، من حيث فقدانهم الثقة بكثير من القيم الروحية والاجتماعية ، ويضاف إلى ذلك عامل آخر كان سبباً في شيوع هذه الظاهرة وهو أثر المنجزات العلمية المعاصرة في كافة ميادين الحياة الاجتماعية والاقتصادية ، التي نقلت الإنسان من مرحلة التأمل والاستجمام إلى صرير العصر الحاضر بتوتره وسرعاته ، وهذا بدوره يجعل النص الأدبي متوتراً ، فيقفز السرد قفزات سريعة لا يربط بينها غير الترابطات الشعورية .

وجاءت هذه الظاهرة أيضاً صدى لروح العصر الذي أصبح شديد الجنوح إلى التخصص والتفتيت والتحليل بفعل الثورة التكنيكية والتكنولوجية . وتعني بظاهرة التفتيت Atomization تجزئ النص القصصي إلى جزئيات دقيقة على مستوى الحدث واللغة ، فقد تفتت الحدث إلى جزئيات دقيقة يربط بينها وحدة الشعور ، وتفتت السياق اللغوي للكلمة والجملية وفقاً للحالات النفسية للراوي ، واتضح ذلك من خلال اللغة الصامتة ولغة المفارقة ، ونجم عن هذه الظاهرة أن غدت الوحدة في القصة هي الكلمة في الأسلوب ، وغدت متمثلة في الحالات النفسية التي تنقلها الشخصيات ، وفي مجموعة الجزئيات والتفصيلات الدقيقة التي يتألف منها نسج القصة ، وأصبحت الدلالة الإيحائية لوحدة القصة هي الكلمة في الأسلوب .

على أن نجزئة الشكل وحده ليس شرطاً لجعل ذلك ملمحاً تجديدياً ، ولكن إلى جانب هذه التجزئة لا بد من الترابط في بنية القصة ولا بد من وجود

ضرورة فنية وموضوعية تقتضي هذا التحزيء الحداثي .
والقصة بهذا المفهوم تكون بنية فنية تنقل سلسلة محدودة من الأحداث أو الخبرات
والمواقف وفق نسق متوافق يخلق إدراكاً فنياً خاصاً به . لأن هذه الجزئيات تتضاصر
تضامراً عضوياً مع بعضها البعض وتشكل النسيج الكلي للقصة .

وهذه الظاهرة وجدت في قصص العديد من الكتاب العرب المعاصرين
الذين أشرنا إليهم آنفاً ، ونقف عند قصص بعضهم على سبيل التمثيل ، مثل
ادوار الخراط ، وغادة السمان ، ومحمد إبراهيم مبروك ، وكلثم حير .

ففي قصص " ادوار الخراط " نجد هذه الظاهرة في قصص مجموعته ساعة
الكبرياء سنة ١٩٧٢ ، ومنها قصة الشوارع حيث يغادر البطل بيته في بداية
القصة ، ويتحول في المدينة باحثاً عن الوحش ، وفي النهاية نراه في طريق العودة ،
دون أن نثر على حدث متمركز في القصة ، لكن هذا الحدث يتناثر في جزئياتها
والتمثل في شعور الشخصية بالضيق في شوارع المدينة . وهذه القصة شبيهة
بالسيمفونية التي تتداخل فيها " التيمات " وتردد النغمات والتنويعات ، وذلك مع
الحركة الموسيقية المختلفة ، فالموسيقى هادئة عندما كان البطل آمناً في بيته ، وفي
النهاية نجد البطل على طريق العودة يحلم بالبيت بعد المطاردة في الشوارع ، ولكن
لا جدوى فالضيق مازال يحوطه من كل ناحية ، ويستخدم في القصة أسماء
وأفعالاً وصفات في وصف الحيوان ، فالأتوبيس يزحف وله " عظم " وهو يشفق
شهقة واحدة متقلبة الزنبر يزوم في هريره الممتلئ الصدر ، ويخلع الكاتب من
الآحاسيس الإنسانية ما يجعل الأتوبيس يتكلم عن دعر وغضب المحرك على
العجلات التي تتلمس النجاة والحياة ، بثبات حديد في منحدر الأرض المرتفعة ،

ونلتقي أيضاً بالبطل الذي يحمل صفات الإنسان والحيوان معاً فهو كالحَيوان ينقض على فريسته ، والقصة عبارة عن لوحات تتراس مع بعضها البعض في بنية مستقرة حتى تكون نسيج القصة ، فالحدث مفتت في نسيج اللوحات القصصية أو في البنية الجزئية ، ولا يتركز في واحدة منها ، لكنها جميعاً تشكل الحدث الكلي.

ونجد تفتت الحدث أيضاً في مجموعة " اختناقات العشق والصباح " في قصصه نقطة دم ، وقبل السقوط ، وأقدام العصفير على الرمل ، وعلى الحافة ، محطة السكة الحديد .

ونجد تفتت الحدث أيضاً في قصص " غادة السمان " ولا سيما قصص مجموعتها "ليل الغراء" ، فهي تحوي سبع قصص هي : فراع طيور آخر ، المواء ، بقعة ضوء على مسرح ، ليلي وانذوب ، يا دمشق ، أمسية أخرى باردة ، حيط الحصى الأحمر .

ففي قصة " فراع طيور آخر " على سبيل التمثيل ، لا نجد حدثاً متمركزاً في بؤرة القصة لكنه يتجزأ في كل بني القصة ، فسير القصة في خطين متوازيين ؛ أحدهما يجسد العالم الخارجي حيث سقوط المطر من أول القصة إلى نهايتها ، وثانيهما العالم الداخلي بكل تداعياته على وعي الراوي ، فالجزئية الأولى تبدأ بوصف سقوط المطر منذ الصباح والقطرة ما تزال تموء وركاب القطار يساقط عليهم المطر ولا يدرون وجهتهم والقطرة تموء في الحديقة ، وعندئذ تستحضر الراوية صورة القطرة التي أزعجها صوتها فألقت بصغارها من السافذة ، وصورة الطفل القادم الذي لم يأت بعد ، وتنتهي هذه الجزئية بانتهاء هذه التداعيات ، ثم

تبدأ الجزئية الثانية بسقوط المطر أيضاً وتعبيرها عن مللها من حياتها الزوجية مع الزوج الصامت الذي لا يتكلم ، ومشغول دائماً بفزع الطيور ، وحكمه العشوائي في القضايا ، وهي ما تزال تتطلع إلى طفل ، لكن لم يأت بعد ، وتتداعى عليهما بداية زواجهما وصمت زوجها الدائم ، ثم تبدأ الجزئية الثالثة أيضاً بتداعي صورة سقوط المطر ، واستحضارها مداعبتها لزوجها ، واكتشافها أحكامه على الناس بعشوائية وتهديده لها بالقتل لو أفصحته عن عشوائيته في إصدار الأحكام ، وتتهمه بالعجز لأنه غير قادر على منحها الطفل القادم ، كما أنه غير قادر على إصدار حكم على الناس بحض إرادته ، بل هو يمثل أوامر الكبار وما على عليه ، وتتداعى عليها لحظة اقترانها بهذا الزوج وحقدتها على الخادمة لأنها تملك طفلاً في بطنها ثم تبدأ الجزئية الرابعة بسقوط المطر أيضاً ، وزوجها الخالس مع فزع الطيور ليحكمها على الأبرياء بالموت وعليها الصمت الأبدي ، ثم تبدأ الجزئية الخامسة بسقوط المطر والنظر إلى صور الأطفال في اللوحات المعلقة على الجدران ، وأطفال القطة يطاردونها لأنها أسقطت من النافذة فتحشى النظر من النافذة ، وتناجي ذاتها قائلة : " أريد أن يهزئ كل شيء ، أن يحترق ، أريد أن أحتج ، أن أتمرد ، أن أغرق كل من حولي بدمار حقيقي عايت ، لماذا ؟ ماذا ؟ من . من ؟ كيف ؟ متى ؟ من . من أصدر هذا الحكم علي ؟ لماذا أنا لن أتمرد قط على السرير تم أنهض وعلى ذراعي طفل ؟ لماذا لن أحس داخل بطني بديب أقدام صغيرة ، وجسد طفل يتقلب داخلني ، فأهرب من نومي أتحسسه ريثما يملأ صراخه الدار ."¹

¹ غادة السمان : أيل الغرياء ، دار الآداب بيروت سنة ١٩٦٦ ص ١٧ .

ثم تبدأ الجزئية السادسة بسقوط المطر ، وحقدتها على الخادمة ، واستحضرها أظافر القطرة الشرسة وتعود للوحتها لتكمل رسم صورة الطفل ، وتظل مترددة في ذهابها للعليب وتقرر عدم الذهاب والتوجه لصديقته لتلعب " البريدج " مع بقية " الشلة " .

ومن الواضح في عرض جزئيات هذه القصة أنها تتصافر من أولها إلى آخرها لتشكل النسيج الكلي للقصة ، كما أن الحدث لا يتمحور في جزئية معينة ، لكنه في كل الجزئيات ، والدلالة الكلية للحدث تتمثل في تطلع الراوية للطفل رمز الميلاد والخصوبة والتحدد . وفي الزوج الذي يعمل قاضياً ورجل أعمال من خلال الرشاوي التي يتقاضاها ، كما أنه شخصية عقيمة ترمز لعقم الحياة وجودها ومن ثم يتمثل الحدث الكلي للقصة بالانتظار العقيم لطفل المستقبل الذي لن يأتي بسبب طغيان العناصر الفاسدة في المجتمع . وكل الجزئيات المتناثرة والمتصافرة في القصة تعبر عن هذا الانتظار العقيم .

واعتمدت قصص كلثم جبر أيضاً على تفتيت الحدث وبخاصة قصص مجموعتها " وجع امرأة عربية " وتحوي قصص : العهد والرحيل ، ميلاد جديد ، الصندوق الخامس ، شجرة السنديان العجوز ، الانكسار ، الوجه الآخر ، ونقف عند قصة " الصندوق الخامس " على سبيل التمثيل ، وفيها تجزأ الشكل إلى مقدمة والرسالة الأولى ، ومدخل إلى الحدث والرسالة الثانية ، والحدث والرسالة الثالثة ، وعنصر المفاجأة والرسالة الرابعة ، ولحظة التنوير والرسالة الخامسة ، وكل جزئية منها تتصافر مع الأخرى لتشكيل الحدث الكلي للقصة .

وبرغم أن الكاتبة وضعت عنوان جزئيتين هما " مدخل إلى الحدث ،

والحدث " إلا أن الحدث الكلي للقصة لا يتحسد فيهما فحسب لكنه يتشكل من تصاغر كل الجزئيات معاً . ففي المقدمة تشير إلى نواة الحدث وهو انتظار الحيارى لرسائلهم حتى يتبدد حزنهم ويعم فرحهم فتقول : " أمسيات حارقة وأخرى حافة باردة وحزينة ومقطرة يبعث فيها أصحابها برسائلهم في انتظار مواسم الفرح . " ثم تنتقل للجزئية الثانية بعنوان " الرسالة الأولى " وتبدوها ليس من حيث ما انتهت إليه المقدمة ولكن من حيث ما بدأت به فتقول أيضاً : " أمسيات مجعدة " وكأن الأمسيات الحارقة في الجزئية الأولى قد تحولت إلى مجعدة في الجزئية الثانية ، وما يربط بينهما ليس أدوات العطف والوصل والربط ولكن الحالات الشعورية ، حيث جاءت الرسالة الأولى امتداداً للمقدمة على المستوى النفسي ، فتتحول مواسم الفرح المنتظرة في المقدمة إلى صمت مميت وانتظار عقيم ، ولم تعد الأم قادرة على انتظار رسائل ابنها فقد دب في أوصالها الوهن وأصبحت تنتظر الموت ، ثم تأتي الجزئية الثالثة " مدخل إلى الحدث " وفيها يصور الرجوع الباهتة التي تضع رسائلها في الصندوق الخامس ، لكن ساعي البريد لا ينتبه إليه لأنه مشغول بالفتاة القاطنة أمام الصندوق . فعلى مستوى التسامع السيمي أو التقليدي لا تبدو هذه الجزئية متتابعة مع سابقتها ، ولكن على المستوى النفسي تبدو متتابعة لأنها تصور أرق المنتظرين للرسائل التي لم تأت بعد . ثم تأتي الجزئية الرابعة عن " الرسالة الثانية " فتبدأ بتصوير الليل إلى شبح ، وكأن المساء قد تحول من مساء حارق إلى مجذب إلى شبح ، وتتطلع فيها الذات المحاصرة إلى رسالة المخلص تقول الراوية : " الليل شبح آخر غفا المساء وأدمعي وأنت بالذاكرة ، حينما اشتقت إليك بحثت عنك بداخلي ، فافتقدتك يعنف يزعر الحزن . ووجه أبي جلال صامد ، وعرس بات قريباً ، ووجهك منقذي ، مللت انتظار رسائلك

حتى خلت أن ساعي البريد يتعمد سرقتها لأنها تحمل نفحات مشاعر ، واللون الرمادي يوهم بالعشق وتمديتنا يحاصر الحب كالمطعون ، وأنت تعلم بذلك ."

وتأتي الجزئية الخامسة بعنوان " الحدث " لتكمل الأحداث الجزئية السابقة، وتصور هجر ساعي البريد للصندوق الخامس ، مثلما هجرته الفتاة الرابضة أمامه بحثاً عن رجل غيره ، ويضرب رأسه في الصندوق وتسيل دماؤه ويصعق عندما يشاهد الصندوق أمامه ، وفي الجزئية الخامسة بعنوان " الرسالة الثالثة " يكمل الجزئيات السابقة على مستوى الترابطات النفسية والشعورية وتصور تطلع الذات لرسالة ممن يتخلصها من العقم ، وفي الجزئية السابعة بعنوان " عنصر المفاجأة " يصور مأساة ساعي البريد عندما اكتشف أن عمر الرسائل خمس سنوات ، والجزئية الثامنة " الرسالة الرابعة " وتصور تلهف الابن لرسالة من أبيه يرسل له فيها نقوداً لينقذه من رجال الأمن والزنازة المعتمة ، والجزئية التاسعة عن " لحظة التنوير " وتصور حرق ساعي البريد للرسائل ويتقدمه بطلب لريسه يطلب منه مكافأة لمسيرته ، والجزئية الأخيرة عن " الرسالة الخامسة " تصور رسالة الأم لزوجها بدفن ابنه الصغير ، وأنها قررت الرحيل لأن حبها له لم يعد له مكان في قلبها .

وهكذا نجد الرسائل الخمس تتابع يرغم تباين موضوعاتها ويربط بينها الوحدة الشعورية والنفسية ويتمثل الحدث الكلي في الانتظار العقيم ، فالحدث هنا تفشت في كل الجزئيات ومن خلال تضافرها معاً تشكل الحدث الكلي .

وبرغم إدراكنا أن التشريح الجزئي للنص الأدبي المعاصر يفسد أبنيته إلا

^١ كلفم جبر : وجع امرأة عربية ، ص ٥٨ دار أمنية للنشر والتوزيع ، القاهرة السعودية ط (١) سنة ١٩٩٣ .

إننا لجأنا إليه بغية توضيح هذه الظاهرة .

وإذا كان هؤلاء الكتاب اتسم الحدث عندهم بالتفتيت الحدسي ، فإن محمد إبراهيم مبروك في مجموعته " عطش لماء البحر " وجدت ظاهرة التفتيت عنده على مستوى اللغة . فقد اعتمد على اللغة الصامتة " اللا منطوقة " ولغة المفارقة ، فهما يؤديان إلى توسيع الدلالة ، وانتقال اللغز من الحيز الضيق المحدود المحصور في إطار المعنى المعجمي إلى حيز أكثر رحابة ، لأن متغيرات الواقع الحياتي الذي يحيط بالكتاب يصبح من الصعب التعبير عنها بلغة عادية ، أو أحادية الدلالة . ولذلك استخدم الكاتب لغة لا تؤمن بترتيب أو تحديد منطقي ، بل اعتمد على سيل من اللغة الشعورية المتدفقة على وعيه دون حواجز أو قيود ، ومن هنا اللغة اختلطت المكتوبة باللغة الصامتة في الجملة الواحدة ، على أن اللغة الصامتة وسيلة تعبيرية تعبر عما تعجز عنه اللغة المكتوبة أو الكلام المألوف ، يقول على سبيل التمثيل في قصته " جحيم أهد الرحم " : أود لو أعود فقط على الصمت هنا () وسط آلاف الألسنة الخرساء الزاحقة من أفواه الأفاعي الجحيمية () مستحيل () أماننا وحلفنا يسقط () يا هوى السقوط () ... لو تعود على الصمت هنا () لا . أهداً في الجحيم لا كلمات ولا صمت يا () الجحيم () البحر () ، الحد () ال () ا () ١٩

وهكذا نجد هذه الظاهرة تشكل ملمحاً بارزاً في القصة القصيرة المعاصرة عند هؤلاء الكتاب ، والكتاب العرب الذين أشرنا إليهم في مفتتح هذا المحور .

١ محمد إبراهيم مبروك : قصة جحيم أهد الرحم ، مجموعة " عطش لماء البحر " .

ولاسيما نجيب محفوظ في تحت المظلة ، ومحمد حافظ رجب في الكرة ورأس الرجل ، وفوزية رشيد في مرايا الظل والفرح ، وكيف صار الأخضر حجراً ، وأحمد هاشم الشريف في "الأحلام ، الطيور ، الكرنفال " . وغيرهم .

ثانياً : الصورة الكلية التجسيدية :

مع اقتراب الفنون الأدبية من بعضها البعض وخاصة في مرحلة ما بعد الواقعية ، وجدنا تقارباً كبيراً بين القصة القصيرة المعاصرة ، والقصيدة العربية المعاصرة المرسلة أو الشرية . من حيث اعتمادهما على الصورة التجسيدية ، ويرجع التقارب لعوامل فنية وسياسية واجتماعية وثقافية ، فالأديب سواء كان شاعراً أو روائياً أو مسرحياً أو كاتباً للقصة القصيرة . يعيش واقعاً واحداً ، ويتأثر الأدباء جميعاً بمتغيرات الواقع ، ولما كان الهمم الحياتي مشتركاً لذلك كانت بعض السمات الفنية في الأجناس الأدبية مشتركة أيضاً . وأبرزها وحدة العمل الأدبي وتبلوره في صورة كلية تجسيدية .

وبعني بالصورة الكلية التجسيدية هي تلك الصورة الفنية التي تعتمد على التشخيص والتجسيد وتراسل مدركات الحواس ، وتزاص فيها المشاهد واللوحات القصصية لتكون النسيج الكلي للقصة ، فتصبح القصة القصيرة لوحة قصصية واحدة من أوطا إلى آخرها . وتركيب الصورة بهذا المفهوم يعتمد على الترابطات النفسية وليس خاضعاً للعلاقات السببية الموضوعية ، وتصبح الصورة حينئذ صورة لها القدرة على نقل الإحساس بها دفعة واحدة .

والصورة الكلية بهذا المفهوم نجدها عند معظم الكتاب العرب المحدثين

ولاسيما كتاب " تيار الوعي " Stream consciousness وذلك في أعمال ادوار الخراط " حيطان عالية " سنة ١٩٥٩ ، ساعات الكبرياء سنة ١٩٧٢ ، اختناقات العشق والصباح سنة ١٩٨٣ ، ومحمد طويباخ ؛ فوستوك يصل إلى القمر سنة ١٩٦٧ ، وخمس جرائد لم تقرأ سنة ١٩٧٠ ، الأيام التالية سنة ١٩٧٢ ، المؤلف . ومحمد حافظ رجب في " الكرة ورأس الرجل " ، مخلوقات براد الشاي المغلي ، غرباء سنة ١٩٦٨ ، ومحمود عوض عبد العال في علامة الرضا سنة ١٩٨٣ ، تحت جناحك الناعم سنة ١٩٨٤ ، الذي مر على مدينة سنة ١٩٧٤ ، وأحمد هاشم الشريف في " الأحلام والطيور والكرفال " وحسن البنداري في " الجرح " ، " الكلام " ، وعادة السمان في ليل الغرباء سنة ١٩٦٦ ، لا بحر في بيروت ، وهاني الراهب ، ومحمد حيدر ، في " العالم المسحور " سنة ١٩٦٢ ، وياسين رفاعية ، ووليد إخلاصي ، وعادل سلوم ، وزكريا تامر في سهيل الجواد الأبيض سنة ١٩٦٠^١ ، وعند كلثم حجر في " وجع امرأة عربية " وغيرهم .

ونقف عند بعض أعمال هؤلاء الكتاب على سبيل التمثيل . ففي قصة " نقطة دم " من مجموعة " اختناقات العشق والصباح " سنة ١٩٨٣ لادوار الخراط نجد الصورة تعتمد على التشخيص عندما يضيء ملامح شخصية وتحسب على المعنويات والماديات ، يقول : " ورأيت أنني تحت بوابة شاهقة الأركان ، أحرق عليها في الفضاء القسيح ، وقع خطوي له أصداء بين الأعمدة ، وأدخل في الحلقة الحديدية الضخمة المتلوية القضبان تومض وينفصد عليها الندى وهي تلف حولي ولا تمسني ، لها صرير متمكن ينبعث من تروس أعرف قوتها وتهديدها ولا أراها

^١ للمزيد حول أدب الصباح في أعمال زكريا تامر ، وهاني الراهب ، ومحمد حيدر انظر : د. حسام الخطيب : سبل التواترات الأدبية وتشكاتها في القصة السورية " فصل أدب الصباح في المرحلة الثالثة " ص ١٢٧-١٣٧ .

تدور في عمق بداخل الأرض ، التي تهتز تحت قدمي ."

وتستمر القصة حتى نهايتها تعتمد على تضافر اللوحات مع بعضها البعض ، وعلى المعاني التجسدية للكلمات ، فهو يشعر أنه بداخل حلقة حديدية لها تروس ويتفقد عليها الندى ولكنها لا تمسه وفي الوقت نفسه لا يراها ، فهو تجسيد لمشاعر الخوف التي يشعر بها الراوي .

وقصته " قبل السقوط " من نفس المجموعة نجدها لوحة قصصية واحدة مرسوم عليها عدة صور هي : مشهد خروج الراوي من الحارة ، مشهد صعوده السلالم الخشبية إلى السطح ، وتوالي الصور التجسدية المتحركة تعقبها صورة الأخت الكبرى التي تزور الأم ، ثم تواتت مشاهد الأسوار والقبور والأحياء والملائكة الحجرية ، وفي كل هذه الصور تستمر صورة منى مقترنة بالوصف التجسدي حتى إذا انتهى وصفه لمنى انتهت اللوحة القصصية ، فالقصة كلها صورة كلية واحدة تصور عالماً من المفارقات المتماثلة والمتناقضة في آن واحد ، فيقول في مشهد من مشاهد القصة على سبيل التمثيل : " وأنفاس البحر الليلية تأتي إليّ من بين المداخل الشاسعة المزدحمة بالموتى وأعرف أنه ليس لي موتى فيها بعد ، وأعرف في الوقت نفسه أن أبي وأخي الصغير الذي مات بالتيفود ، وأختي التي ماتت محترقة قد دفنوا فيها في مستقبل لم أضعه موضع سؤال ."

وهكذا في قصصه الأخرى ؛ أقدام العصفير على الرمل ، على الحافة ، محطة السكة الحديد نجدها تعتمد على التجسيد ونجدها أيضاً عند محمد إبراهيم مبروك في قصته " مسيح المراسيم الخالة " من مجموعة " عطش لماء البحر " : أحاول في بأس يتكرر باستمرار تبين ذلك الصوت القادر الذي بهرع قادماً مجتوئاً

دوغما قدرة على تتبع مجيء واختفاءات لونه السريع أو الفرار منه كما لو
() لماذا تصنعين وجهك وأنا أتكلم ؟

ومن الواضح أن تشكيل الصورة قد اعتمد على التجسيد والتشخيص ،
فالصوت يهرول في جنون أبدي ، إنه صوت الطفل الأمل الذي يرافقه في كل
صور القصة التجسيدية .

وتعتمد عادة السمان في مجموعتها " ليل الغرباء " على الصورة التجسيدية
الكلية ، ففي قصة قزاع طيور آخر تقول : " تمطر أمسية جديدة وكتيبة لينها
تنفجر رغداً تتمزق أحشاؤها برقاً ، تهذي رياحها في شقوق النوافذ وتصفّر كسي
تخرس القطعة ، ويكف السأم عن السأم ، أي شيء . أي شيء إلا هذا الوركود
الميت الذي يصبح أيامي في هذه الفيلا المخيفة ، وهو رغم الصقيع مغروس على
الشرفة منذ أكثر من ساعة بلا حراك " .^١

فالقصة تعتمد على هذه الصورة التجسيدية طوال السياق ، حيث السماء
تمطر الأمسيات الكتبية ، وكأن الماء مطر بحسم ، يتساقط من السماء كل ليل ،
ويكون محملاً بالكآبة والحزن ، وتود الراوية لو تنفجر هذه الليلة رعوداً وتتمزق
أحشاؤها برقاً ، ورياح المساء الكتيب يهذي ، وشقوق النوافذ تخرس القطعة ،
إنها ملامح تجسيدية وتشخيصية اعتمدت عليها القصة في كل لوحاتها ، وتعتمد
أيضاً على هذه الصورة التجسيدية الكلية في قصتها ليلي والذئب تقول : " الوجوه
تدور أمامي تدور ، تدور ، تقفر ، تصرخ ، تهذي ، الموسيقى تعول ، الطبل ،
الطبل ، فجأة أرى الأقدام عارية ، الثياب مخيفة الألوان ، الطبل وحده ضرباته

- فافقة السمان : مصدر سابق ص ٩ -

وحشية متلاحقة ، القبو المزين غابة في الليل ، والنار ووليمة ، وعلى الوجوه أصباغ مخيفة " .^١

وتستمر حتى نهاية القصة في تصوير حالة المطاردة ، التي تشعر بها الراوية ، والخوف الذي يتأبها من كل الأمكنة ، والقصة يعتمد بناؤها على تسلسل الصور والمشاهد التجسدية ، وهكذا في بقية قصص المجموعة نجدها تعتمد على الصورة الكلية ويربط بينها وحدة الشعور .

وتعتمد كلثم حير في بعض قصص مجموعتها " وجع امرأة عربية " على الصورة الكلية ولا سيما قصة " الحصار " ، فبرغم أنها تعد ضمن القصص الطويلة في المجموعة إلا أنها تعد لوحة فنية واحدة نقش عليها سيمفونية الصوت والصمت تمثل في أصوات الرعد والعاصفة والمطر المنساب خارج النافذة ، والصمت تجسد في تداعيات صوت الذات على الراوي طوال القصة محتلتاً بصوت العاصفة .

فتبدأ القصة بتصوير المساء عندما يقبل على الراوي وهو قابع في حجرته وحيداً تحاصره الذكريات ، والمساء قرميدي يتوسد الكف والمقعد ، ويحدق في الحائط ، ويتطلع لوحة الذات الضائعة ، ويواتيه صوتها عمر فحيح العاصفة يذكره بتناول العشاء ، لكنه يتوسد الكف مرة أخرى ، ويتطلع لشعرها الفجري متذكراً كلماتها عن فلك جدائلها وغضبها ، ثم يتداعى صوتها مرة أخرى بين حبيبات المطر المتساقط على النافذة ، ويستحضر كلماتها ورغبته بالنوم ، ثم يعلو صوت العاصفة تارة ثالثة بينما يصمت صوتها ويهيم مستحدية رغبته في النوم ، ثم

^١ - نفسه : ص ٨١ .

الزلق الراوي من فوق المقعد على الأرض مقرباً من المدعاة ، ويظل الراوي طوال القصة يتداعى عليه صوت العاصفة وصوت الرياح مع صوت الذات الضائعة بينما المطر مازال يتساقط ، ويعوي الراوي كالذئب الجريح بعد أن فقدتها ولا يملك غير استحضار حزنها الغالر في أعماق نفسه ، ووجهها المصلوب على زجاج النافذة ويعتزم الرحيل إليها .

فالقصة كلها صورة كلية واحدة ولا يمكن تلخيصها لأنها لوحة واحدة منقوشة بالكلمات والصور والمشاهد التحسدية ، وتعبير عن حصار الذات . تقول في بعض مشاهد القصة على سبيل التمثيل : " الريح بالخارج تزعق وتلاطم الموج يضرب الأرصفة ، يزحف . وكثافة المطر . يعانق الأبواب ، ويرند هائجاً للشاطئ ، الصوت اللاهث يقترب ويلتصق بوجهي ، الأنفاس أحسبها فوق جيبني كالعار . ملطخاً بالدم والعار ، ابعاد وجهي ، أحاول مسح العار من فوق جيبني ، الصوت يعاود الهجوم والذلهات . " ^١

وهكذا نجد أن معظم قصص الكاتبة تعتمد من أولها إلى آخرها على التحسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس ، وعلى الصورة الكلية المتكاملة التي تحوي كل مشاهد القصة في لوحة واحدة .

ثالثاً : التناغم الزمني والمكاني " الزمكاني " :

إن معاني الزمان والمكان صور أساسية في طبيعة البشرية ، وأنها تفرض نفسها على احساساتنا ، وارتبطت هذه المعاني بفن القصة منذ نشأته الأولى ، إذ

^١ كلام جبر : مصدر سابق ص ٧٥ .

لا يخلو نص قصصي من الاعتماد على عنصري الزمان والمكان .
ولسنا بعداد تتبع التطور الزماني و المكاني في القصة القصيرة ، لكننا
نعني بأهم السمات الزمانية والمكانية التي اتسمت بها القصة القصيرة بعد الواقعية،
ومن حيث التأثير الزماني والمكاني على أشكال التابع القصصي ، نستطيع القول:
إن هناك ثلاثة أشكال للتابع الزماني والمكاني في القصة هي :-

١- التابع السببي أو المنطقي أو التقليدي : ويعني بعملية النمو التدريجي
المتسلسل في العمل القصصي على مستوى الشخصية أو الحدث ، فتتابع
الأحداث ضمن إطار تاريخي موضوعي يتبع بعضها بعضاً وفقاً لمبدأ السببية في
صورة منتظمة . ويسير وفقاً لهذا الحدث الزمان والمكان سيراً منتظماً أيضاً من
الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل . وهذا التابع يعمده في الأشكال القصصية
التقليدية ، وهو شائع في معظم القصص الفنية التقليدية ، وكذلك معظم القصص
الواقعية . وهذا التابع لا نعني به في هذا الموضع ، لأنه قليلاً ما يقترن بالقصة
القصيرة التجديدية أو ملاحظها المستحدثة فيما بعد الواقعية .

٢- التابع الكيفي : ويعني بتبلور قيمة كيفية معينة تؤدي إلى ظهور قيمة كيفية
أخرى قد تكون مماثلة أو مناقضة لها ، ويعتمد على نسيج معقد ومكثف من
الإيماءات الموحية ، التي تخلق وحدة خاصة ومنطقاً متفرداً ، أي أن البنى الجزئية
تتبلور وتتلاصق بقيمتها الإيمائية داخل نسيج القصة ، ويسير كل من الزمن
والمكان سيراً متداخلاً أو معكوساً ، وعليه تتداخل المستويات الزمنية في عملية
القص . وهذا التابع يعمده عند كتاب القصة القصيرة المحددين في البلاد العربية منذ
أواخر الستينيات وحتى ونهايات القرن العشرين . تجدر الإشارة إلى أن هذا

التتابع وجد في أعمال قصصية واقعية ، وسابقة للواقعية ، لكنه لم يشكل ظاهرة أو ملمحاً بارزاً في هذه الأعمال إلا فيما بعد الواقعية ، وأهم الكتاب الذين اعتمدت قصصهم على هذا التتابع هم : يوسف الشاروني ، جميل عطية إبراهيم ، وأحمد الشيخ ، وعز الدين نجيب ، ومحمد طويبا ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وإبراهيم أصلان ، وجمال الغيطاني ، ورفقي بسوي ، عبد الحكيم قاسم ، وعلاء الديب ، وعبد جبير ، ومحمد خيريل ، وعسان كنفاني ، وجبرا إبراهيم جبرا ، وليد إعلاصي ، وشاكر خضباك ، ومريم جمعة فرج ، وفوزية رشيد ، ولبلى العثمان ، وعبد الله العروي ، وإبراهيم الكوني ، وغيرهم . ونقف عند بعضهم على سبيل التمثيل . ففي قصة إبراهيم أصلان " الملهى القديم " ^١ من مجموعته " بحيرة المساء " سنة ١٩٧٦ . نجد الزمن يتوقف تارة ، ويتداخل تارة أخرى ولا يسير في خط منتظم ، لكنه يتشكل وفق تتابع الأحداث ، ويسير المكان وفق السير الزمني . وتبدأ القصة بتصوير رجل ضئيل الحجم في وسط ميدان " الكيت كات " ويشترى عليه سحائر من كشك وسط الميدان ، ويستمر الحوار بين الرجل النحيل والبائع ، ومن خلال الحوار ندرك أن الزمن متوقف يقول :

" كم الساعة ؟

- يبدو أنها متوقفة

- هل هي متوقفة

- متوقفة . "

^١ - إبراهيم أصلان : قصة " الملهى القديم " مجلة مجلة مارس سنة ١٩٦٨ ، مجلة جاليري ٦٨ عدد فبراير سنة ١٩٧١ ونشرت ضمن مجموعة " بحيرة المساء " سنة ١٩٧٣ عن ائقبة المصرية العامة للكتاب ، وانظر لباحث : بلوجرافيا القصة القصيرة المعاصرة في مصر ١٩٦٧-١٩٨٤ . هيئة الكتاب : القاهرة .

وتوقف الساعة هنا يوحي إلى توقف الزمن عند الهزيمة التي مني بها الواقع
الحياتي عقب نكسة حزيران . ثم تمر فئتان أمام " الكشك " ومازال الحوار
مستمراً - بين الرجل النحيل والبائع - عن المرأة العجوز الملقاة فوق أكوام
القمامة على الشاطئ ، وتضع بعض الأقفاص بجوارها ، وتنام بجوار الماء ،
ويتداعى عليها ذكريات الحرب ، يقول أحدهما : " المرة الأخيرة كانت توجد
جثية ينزل فيها العساكر أيام الحرب ، وكانوا يتطلعون من وراء السور . " ولم
يعد من الذكريات القديمة غير العساكر ، والسور والمهي القديم ، وميدان
الكيت وبعد استحضار الزمن الماضي يرتد للحاضر فيقول : " والتفت إلى البائع :
كم الساعة الآن ؟

- ساعتي متوقفة قلت لك .

- نعم قلت لي .

ثم يعود للماضي تارة أخرى فيستلهم التاريخ القديم المحفور على البوابة
العالية المتبقية من ميدان الكيت كات ومن زمن الحرب " وانتهت معركة الأهرام
هنا في ٢١ يوليو سنة ١٧٩٨ . " وهكذا نجد القصة لا تسير على وتيرة زمنية أو
مكانية واحدة ، لكنها تبدأ بالحاضر ثم يتوقف الزمن ثم يرتد للماضي ثم الحاضر
ثم التوقف ، وهكذا لا يسير الزمن سيراً منتظماً ، بل يسير سيراً متداخلاً طوال
القصة .

وهذا التتابع المتداخل للزمن والمكان يجده في قصصه الأخرى مثل :
" البحث عن عنوان " ، رائحة المطر ، بحيرة المساء ، لأنهم يرثون الأرض . لأن
الكاتب لا يعنى بالمسار التقليدي لهما لكنه يعنى بالقيمة الإيحائية والكيفية التي

يطرحها هذا التابع . ولأجل ذلك نجد تداخل الزمن أو توقفه أو معكوسيته له وظيفة دلالية في سياق القصة حيث يجعل العملية السردية تعتمد على المونتاج الزمني ، والمكاني ، لأن هذا التابع أحياناً يتوقف فيه الزمن ويتحرك وعي الشخصية في الزمان فينتج عنه المونتاج المكاني ، أو يتوقف المكان ويتحرك وعي الشخصية في الزمان فينتج عنه المونتاج الزمني .

وفي قصة " الملهى القديم " كان للمونتاج المكاني فضل الغلبة في التابع الزمني ، فقد توقف الزمن عديد المرات على حين أن وعي الشخصية كان يتحرك في أمكنة الحرب القديمة التي تنابت على الشخصية .

وهكذا نجد أن للتابع " الزمكاني " وظيفة دلالية في السياق القصصي ، عند إبراهيم أصلان والكتاب الآخرون المشار إليهم .

٣- التابع التكراري : ويعنى به إعادة القص بصورة جديدة في كل مرة ، لكنها تنطوي على نفس الجوهر ، ويتحقق هذا التابع عبر تتابع الصور وتباينها ، وعبر المزج بين العناصر المتباينة والمتماثلة ، أي أن هذا التتابع التكراري " الزمكاني " يعنى بالصور والمشاهد واللوحات القصصية المكررة في العمل شريطة أن تحقق معاني ودلالات جديدة في كل مرة .

وهذا التابع نجده في القصة القصيرة المعاصرة في البلاد العربية عند كتاب تيار الوعي ، فنجد في قصص ادوار الخراط ، محمد إبراهيم مبروك ، غادة السمان ، هاني الراهب محمد حافظ رجب ، أحمد هاشم الشريف ، محمود عوض عبد النعال ، إبراهيم نصر الله ، كلثم حير ، وغيرهم . ونقف عند قصص

بعضهم على سبيل التمثيل .

في قصة " نقطة دم " لإدوار الخراط من مجموعته " اختناقات العشق والصباح " تتكرر صورة الطفل عديد المرات ، وفي كل مرة يضيف الكاتب عليها أبعاداً جديدة يقول : " الرغبة والقلق تحبش كلها في صدر الطفل الذي كتته والذي أنا هو " فتتوحد صورة الراوي في صورة الطفل ، وتقتزن بالقلق والخوف والضيق ، ثم تتكرر الصورة نارة أخرى ويضيف عليها أبعاداً جديدة فيقول : " أعرف أنني لست طفلاً ، ولكنني لست بعيداً جداً عن ذلك الطفل ، فتتوحد الصورة بالحصار والرؤى الكابوسية حيث الأبواب الشاهقة تحاصره من كل صوب ، والطرق القطبية الحديدية الملتوية تمتد أمامه إلا ما لا نهاية ، وتعدد صور حصار الطفل في القصة مرات عديدة ، ورغم اختلاف مستوياتها إلا أنها تعبر جميعها عن حصار الذات ، وتكرار هذه الصور يستتبع بالضرورة تكرار الزمان والمكان ، حيث يكون الزمن في القصة أشبه بالدوائر المتداخلة حيناً والتماسة في الحين الآخر ، وعليه تتكرر المشاهد واللوحات القصصية حاملة معها مضامين جديدة .

وهكذا في قصة " قبل السقوط " ، أقدام العصافير على الرمل ، على الحافة ، محطة السكة الحديد . نجد التسامع التكراري للمشاهد واللوحات والتي بدورها تحدث تنابهاً للزمان والمكان ، لأنها لا تفصل عنهما في السياق .

وفي قصة " فزاع طيور آخر " لغادة السمان يتكرر مشهد سقوط المطر مرات عديدة من أول القصة إلى نهايتها ، وفي كل مرة يحمله الكاتب أبعاداً جديدة ، فيقول في بداية القصة : " تمطر ، تمطر ، تمطر برداً رمادياً وساماً ، تمطر

منذ الصباح ، وعلى وثيرة واحدة ، نزرعني في مكان بطيء صحارى شاسعة ممتدة ، وركابه لا تعرف بعضهم بعضاً .^١

وتستمر في سرد بقية المشهد القصصي الذي تصور فيه اشتداد المطر والبرد ونواح القطط ، ثم يتكرر المشهد تارة أخرى بمفهوم آخر فنقول " تمطر ، تمطر ، تمطر أمسية جديدة وكثيرة ، ليته تنفجر رعداً ."^٢

تتكرر ثالثة فنقول : " تمطر بين جلدي ولحمي ، تمطر داخل عظامي ، في حلقي "^٣ ورابعة نقول " تمطر ، تمطر ، تمطر أينما خافتنا تعالى شيئاً فشيئاً ، يتحد مع نواح القطط في الحديقة . "^٤ ، وخامسة نقول " تمطر ، تمطر ، والأنيس يستحيل صرخات منقطعة ربما كان أطفالي في اللوحات جيعاً . "^٥ ، وسادسة نقول : " تمطر صراحاً ، من يصرخ هكذا ؟ ربما كان الجسد في اللوحة التي لم أرسم وجهها بعد يخرج . "^٦

ومن الواضح أن تكرار المشهد يحمل معاني جديدة ، على مستوى تطور سقوط المطر فقد بدأ ضعيفاً واهياً ، ثم ظل يعلو شيئاً فشيئاً حتى تحلل مساحات الجسد واستحال أينما ثم عويلاً ثم صياحاً وصراخاً وفي كل مرة تجسد الراوية حالة شعورية للذات والشخصية مغايرة لما قبلها . كما أن التكرار يحمل معه

^١ غادة السمان : مصدر سابق ص ٨ .

^٢ نفسه ص ٩ .

^٣ نفسه ص ١٠ .

^٤ نفسه ص ١٤ .

^٥ نفسه ص ١٥ .

^٦ نفسه ص ١٥ .

بالضرورة تكراراً مكانياً وزمانياً .

وهذا التابع التكراري غالباً ما يشيع في قصص تيار الوعي ، ويرجع هذا لطبيعة "تكنيك" هذه القصص التي تعتمد على فيض الحسالات الشعورية ، وعلى التداعي النفسي للمعاني وعلى المؤنولوج الداخلي المباشر وغير المباشر ، وهذا التكنيك يؤدي بدوره إلى التابع التكراري للمشهد .

وهذا التابع بدوره له وظيفة دلالية ، حيث يؤدي إلى شيوع المونتاج الزمني والمكاني في القصة . ونجد هذا المونتاج " الزمكاني " شائعاً في " قصص كلثم حبر " ولا سيما مجموعة وجع امرأة عربية . وأهم القصص التي اعتمدت على المونتاج الزمكاني هي : الصندوق الخامس ، الحصار ، البريء ، ونقفت عند قصة " البريء " على سبيل التمثيل . ففي القصة نجد أن المكان ثابت طوال القصة وهو أرض المطار ، لكن وعي الراوي يتحرك في الزمان من أول القصة إلى آخرها، فعندما يسأل رجل الجمارك الشاب عن محتويات حقيبته ، نرى الشاب يغم الحقيبة لصدرة ويمتنع عن الإجابة ويتداعى على وعيه صور الماضي عن طفله وأمه وأبيه وأم طفله تقول الكاتبة : " مد الشاب حقيبته أمامه ، وقبل أن تعبت بها يد رجل الجمارك ، عاد فسحبها ثانية ، وضمها لصدرة ، وهو يتقهقر للخلف ، (أحمل وجه طفلي المهجن وضحكاته ، وخصلاته السوداء ، وعينيه الجميلتين ، وأنشودة فرح مبتورة ، أحمل وجه أم طفلي ، وحزنها الغافي فوق اللومادة ، ولون ذوائبها المبتلة تحت المطر ، وبيض جلدها ، ودفء مشاعرها ، أحمل قساوة أبي ووجوه تسائه وهو يعددها بمنزله ، ويتجسأ مجدداً كثرة المال والبين ، أحمل وجه أمي الغاضب الذي يرفض تعدد نساء أبي ، ويتهمه بتكرار

العشرة ، ويرحل عنه مخلفاً وجوهاً وحيدة خائفة تحت هجير ذلك الأب ، تمشو وهي تن من القسوة ، أحمل أيضاً بقايا أوراق وأصداء ذكرى)^١ .

إن جميع الصور التي عددها الشاب في النص والموضوعات بين القوسين هي صور متداخلة عليه تعبر عن تحرك وعيه في الزمان الماضي والحاضر ، على حين أن المكان ثابت لم يتحرك . وتعبر عن حالات العجز والضياع التي تتشاب الشخصية ، فالشاب صامت طوال القصة لا يملك غير اجترار الذكريات .

أما الموتشاح المكاني : فيتضح في قصصها : العهد ، الرحيل ، والحلم ، باقة العشب البري ، الوجه الآخر ، وفيها يثبت الزمن ويتحرك وعي الشخصية في المكان ، ففي قصة " العهد والرحيل " يثبت الزمن عند اللحظة التي استلقت فيها الراوية للنوم ، ويتحرك وعيها في الأماكن التي كان يلتقي فيها والدها . عن يريد الزواج منها ، وتستمر في تداعيات الأمكنة المختلفة واصطحاب رجال الأمن لوالدها ليلاً ، ورحيل المختص الذي تتطلع إليه ، وهنا تجتمع مجموعة أماكن عديدة في وعيها بينما الزمن ثابت لم يتغير .

وهكذا يشكل الموتشاح " الزمكاني " ملمحاً بارزاً في قصص الكاتبة نتيجة اعتمادها على التتابع التكراري لمستويات الزمان والمكان ، كما أن هذا الموتشاح يكون أكثر اقتراناً بهذا التتابع التكراري دون غيره . لاعتماده على تكرار المشاهد والأحداث والمواقف القصصية .

^١ - كلام جبر : مصدر سابق ص ٨٤ .

رابعاً : استلهام التراث وأبعاده الرمزية :

ويعنى به استيحاء الكتاب لأنماط التراث الإنساني سواء كان شفهياً أو مكتوباً وسواء كانت هذه الأنماط أسطورية أو فولكلورية أو تاريخية ، أو شعبية أو صوفية أو أدبية ، أو دينية ، ويستلهمها الكاتب في قصصه بغية توظيفها فنياً في سياق القصة ، وتحميلها أبعاداً دلالية وإيحائية ورمزية للتعبير عن متغيرات الواقع الحياتي المعيش .

ومن المؤكد أن استلهام التراث وتوظيفه فنياً قد وجدت إرهاباته في القصة القصيرة في المرحلة الواقعية وما قبلها ، لكنه شكل ظاهرة بارزة في الأعمال القصصية فيما بعد الواقعية ، ويرجع ذلك لعوامل فنية وسياسية واجتماعية وثقافية.

وأهم المعطيات التراثية التي شكلت رمزاً فنياً ودلالياً في القصة القصيرة هي المعطيات التراثية الأسطورية ، والشعبية ، والفلكلورية ، والتاريخية ، والدينية والأدبية ، ونفس عند بعض هذه الأنماط أو المعطيات التراثية لتوضيح كبقية تشكيلها للرمز الفني في القصة القصيرة .

أ- المعطيات الأسطورية للرمز :

ويعنى به استلهام الكتاب للشخصيات أو الأحداث أو الرؤى الأسطورية وتوظيفها فنياً ودلالياً ، في سياق القصة القصيرة ، بغية التعبير عن قضايا الواقع الحياتي المعيش ، وأهم الكتاب العرب الذين اعتمدوا على الرمز الأسطوري في قصصهم منذ أواخر الستينيات وحتى نهايات القرن العشرين هم : أحمد الشيخ في

قصصه ؛ " ادعاءات المواطن سخيم سخام رع " ، " شوق " ، " عنق الزجاجة " ،
 " الكرسي المهزوز " ، وفاروق خورشيد في " أناشيد طيبة " ، وعمود العزب في
 " سؤال أبي الهول " ، ومحمد طوبيا في " غماض العين " ، وصلاح هاشم في
 " الحصان الأبيض " ، وبهاء طاهر في " نالأس حلمت بك " ، ويوسف الشاروني
 في " الأم والوحش " ، وسلمى مطر سيف في مجموعة " عشية " ، وعبد الله
 صقر في لحظة الثغافات الزمني ، والزوبعة ، ومحمد حسن حربي في الخروج على
 وشم القبيلة ، وحكاية قبيلة ماتت ، وعبد الحميد أحمد في السباحة في عيني خليج
 ينوحش ، ومريم جمعة في " شفق " و " ثقب " ، وحسن رشيد في الزيارة
 الأخيرة ، كفارة أم عزوز ، وسامر الحلي ، الغريب ، ولقد هذا التوظيف أيضاً في
 بعض قصص نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وجمال الفيضاني ، وصنع الله
 إبراهيم ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وزكريا تامر ، والطبيب صالح ، وحنا مينا ،
 وعبد الرحمن منيف ، وإبراهيم الكوتي ، وغيرهم ، وتقف عند قصص بعضهم
 على سبيل التمثيل :

ففي قصة " أناشيد طيبة " لفاروق خورشيد من مجموعته " القرصان
 والتنين " استوحى شخصيتي " إيزيس وأوزوريس " أو " إيزا وأوزير " ، وما
 تمثله هذه الأسطورة من طغيان قوى الشر ممثلة في " ست " ، على قوى الخير ممثلة
 في " أوزير " فقد قتل ست أخاه أوزير وقذف به في الموج بعد أن وضع أشلاءه في

^١ - ونحن هذه التسمية لأن الاسم الصحيح لأوزوريس هو " أوزير " وخورس هو " حور " ولانيس هو " نيز " ولانيس هو " منف " ، أما مسألة شيوع لفظ نيس ، وأوزوريس ، فمعه أن العلماء اعتدوا في أول الأمر على ما سطره الرسالة والمؤرخون الإغريق ، فوصلت إلينا الأسماء التي ذكروها بعد إحصائها لقواعد اللغة اليونانية القديمة انظر : د. حسين نصار ، لغتا العربية . جريدة الأهرام في ١٩٩٥/٩/٨ ص ١٢ .

صندوق ووصل الصندوق عند جبل على الساحل اللبناني ، وبدأت إيزا تبحث عن جثمانه حتى عثرت عليه ، ثم ينتقم الابن حور لأبيه أوزير ، وفي قصة فاروق حورشيد ، تظل المحبوبة "إيزا" تبحث عن "أوزير" الضائع في جنبات الوادي قائلة : " يا بنات طيبة هل رأيتم حبيبي ، حلو كالعطهر ، حبيبي قدماء مكن جوهر ، البحر متألّق ، شفتاه نور بلا لُحَب عيناه فيروزتان ، ثم تردف قائلة : " يا عذارى بحق إيزيس المُعذبة الحائرة ، بحق إيزيس الوفية المحبة ، بحق إيزيس لا تنفون مني ، فحرس ضحككاتكن الطلقة المليئة بالأمل الدافقة بخنان وأعد ، الدافقة بآمال حب ، بعض من حبيبي " .

وهنا يستلهم الكاتب الشخصية الأسطورية ، بغية إبراز الدلالة الإيحائية لها ، والمتمثلة في التطلّع للمخلّص الذي يمنح طيبة الخصوبة والنماء ، ويبدد ظلمات العقم التي سيطرت على الواقع من خلال ممارسات " ست " القهرية ، كما يبرز الكاتب أيضاً شخصية " إيزا " رمز الأمومة والخصب والعطاء ، إنها الأرض الطيبة التي لا تمنح خيرها إلا لأبنائها الشرعيين ، ولذلك عندما يقتل " ست " زوجها " أوزير " ، تلملم أشلاءه ومن أصلاهما تنجب " حور " رمز الخلاص وال الميلاد الجديد . ولكن في لحظات استدعاء الماضي تفجعها الحقيقة المرة في الواقع الحاضر . لأن المخلّص لم يأت بعد . وهنا تكمن الدلالة الإيحائية للرمز الأسطوري في القصة من خلال ربط الماضي بالحاضر .

إن الكاتب في هذه القصة استطاع أن يحدث تفاعلاً بين الشخصية القصصية المعاصرة والشخصية التراثية بغية تشكيل واقع جديد في الزمن الآتي . لكن " تيغون " المقابل لشخصية " ست " في الأسطورة يقف ضد ميلاد هذا

الواقع ، يقول الراوي : " إن عيون تيفون ليس فيها إلا السواد في ظلام الليل الدامس ، فتح تيفون كالأقعي ذات الأحراس وماحت دنيا الظلام بقبحه ، وأخذت أمواج من سواد تزحف إلى قلب طيبة . "

وإذا كان التوظيف الأسطوري في القصة مباشراً على مستوى الشخصية والحدث ، فإن بعض الكتاب قد وظفوا الأسطورة على مستوى الرؤية ، أي أننا لا نخذ أسطورة بعينها ولكنه يحمل الشخصية القصصية أبعاداً أسطورية ، فيجعلها شخصية تنسم بالأنفعال الخارقة للعادة أو تفعل ما لا يستطيع الآخرون فعله . ونجد هذا المستوى عند معظم الكتاب الذين أشرنا إليهم آنفاً ، ونقف عند أحدهم على سبيل التمثيل .

تعد قصص " حسن رشيد " المنشورة في بعض الدوريات العربية نموذجاً للرؤية الأسطورية للشخصية وذلك في قصصه " الزيارة الأخيرة " ، " لعبة الحياة " ، " الرحلة الأخيرة " ، " الموتى لا يرتادون القبور " ، " كاتب العرائض " ، وسامر الحلي كنارة أم عزوز ، الغريب ، فقي هذه القصص تفقد الذات ذاتها نتيجة عدم تواصلها مع الأنماط الجماعية فنضفي عليها الأنماط الجماعية رؤية أسطورية ، كما في قصة " الزيارة الأخيرة " حيث يظل الراوي طوال القصة يبحث عن شيء مفقود في واقعته الحياتي ويظل صامتاً ومستحضراً للقيم المفقودة ، وحينئذ يضاف عليه رواد المذهب أسطورية كالمسح والجنون والأنفعال الخارقة . حتى أن " جبور " يرغب أنه أقرب الشخصيات إليه إلا أنه عندما اقترب منه كان يتخاطبه بخذر وخوف يقول الراوي : " كثرت الإشاعات ، يقال والله أعلم أن به مساً من الجنون ، ويقال إنه أصيب بالصمم ... وقال آخر من رواد المذهب مشاركاً في

الحديث أن به مساً من الجن ... قال أحدهم ذات مرة إنه مرتبط بقصة حب مع جنية عشقت صوته ... بعضهم أكد أنه يمارس السحر والشعوذة ويستحضر الجن.^{١٠}

وفي قصة " الرحلة الأخيرة " يضيء ملامح أسطورية على شخصية " سيف " فهو الرجل القوي والبحار العظيم ، ويحقق " سلوم " في قصة " الموتى لا يرتادون القبور " ما يعجز عن تحقيقه الآخرون في رحلات الصيد يقول الراوي : " سلوم ليس نباتاً شيطانياً ، سلوم تمتد عروقه في باطن هذه الأرض ... سلوم كان مضرب الأمثال في العطاء ، في المقهى وهو يرتشف فتحات الشاي ويضحك ، يعتقد البعض أن به مساً من الجنون ، ولكن لا يتحدث مع أحد ، يتذكر الماضي كيف تراهن ذات مرة مع بعض البحارة ، أن يقدوره أن يعتلي الصاري في أقل من دقيقة وقد فعلها أكثر من مرة " .^{١١}

وهكذا في قصصه الأخرى ؛ سامر الحبي ، كنارة أم عزوز ، الغريب ، الوحيد الذي يعرف السر . نجد الكاتب يحمل شخصياته رؤى أسطورية ، لتكون رمزاً للخلاص . ومن الواضح أن الرؤية الأسطورية التي تشكلها الأنا الجماعية في قصص الكاتب إما نتيجة لتصور الوعي الفكري كما في قصص ؛ الزيارة الأخيرة ، الغريب ، الوحيد الذي يعرف السر ، وإما نتيجة التطلع إلى شخصية المخلص القادم الذي لم يأت بعد . لأن الحلم عندما ينكسر ، والواقع عندما تهزئ معاييرهِ حينئذ يدب الضعف في أوصال أهل الحبي ، ويتمسكون بالخرافة

^{١٠} - حسن رشيد : الزيارة الأخيرة نشرت في جريدة " الراية " القطرية عدد ٤٢٩٤ في ١٣/١٠/١٩٩٢ .

^{١١} - نشرت في الراية عدد ٤٣٧٢ في ١٢/١٠/١٩٩٣ .

^{١٢} - نشرت في الراية عدد ٤٤٩٤ في ١٤/١٠/١٩٩٤ .

التي صنعوها ، ويتطلعون من خلالها للبطل الخرافي الذي يخلصهم من اهتراء الواقع. ونجد ذلك في قصص : لعبة الحياة ، الرحلة الأخيرة ، الموتى لا يرتادون القبور ، سامر الحي ، كثارة أم عزوز ، دورة الزمن .

وهكذا في قصص الكتاب العرب الذين أشرنا إليهم نجد أن معطيات الرمز الأسطوري تشكل ملمحاً بارزاً فيها ، حتى إن دراسة هذه الظاهرة في معظم أقطار الوطن العربي تحتاج إلى دراسة مستقلة في كل قطر من هذه الأقطار.

ب- معطيات الموروث الشعبي :

ويعنى به استلهام الكتاب للشخصيات والأحداث والمواويل والأغاني والمراثي والأماكن والحكايات الشعبية ، وتوظيفها فنياً ودلالياً في سياق القصة القصيرة ، بغية تعبيرها عن قضايا الواقع الحياتي المعيش .

وبرغم تدخل التراث الشعبي والأسطوري معاً في كثير من الأحيان ، وبخاصة إذا كانت الميثولوجية الشعبية ذات رؤى أسطورية ، إلا أننا تناولنا كلاً منهما على حدة لخصوصية كل منهما في السياق القصصي ، فالرؤى الأسطورية تقرن بالميتافيزيقا أكثر من الواقع ، بينما الرؤى الشعبية تقرن بالواقع أكثر من الميتافيزيقا ، فضلاً عن أننا نعنى بالرمز الشعبي في إطار مفهومه المطروح ووفقاً لأنماطه المشار إليها .

واستلهام الموروث الشعبي عني به العديد من الكتاب العرب ، حتى أنه لم يخلو قطر عربي من وجود هذه الظاهرة في إبداعه ، أو قصص كتابه . فقد عني به

كل من ، نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، وغسان كنفاني ، وأبو بكر خضالد ، والطيب صالح وإميل حبيبي ، وعبد الله العروي ، ومحمد زفزاف ، ومحمد ديب ، وإبراهيم الكوني ، وليلي العثمان ، وعبد الرحمن منيف ، ويحيى الطاهر عبد الله ، وعبد الحكيم قاسم ، وأحمد الشيخ ، وعبد الوهاب الأسواني ، وجمال الغيطاني ، وعلي عبد ، وعبد العال الحمامصي ، ورفقي بدوي ، ومحمود العزب وغيرهم .
ونقف عند بعضهم على سبيل التمثيل .

ففي فصوص " يحيى الطاهر عبد الله " نجد هذا الملمح يشكل محوراً فيها ولا سيما في مجموعته " حكايات الأمير " فقد اعتمدت قصص هذه المجموعة على توظيف التراث الشعبي مثل الأغاني والمواويل والحكايات والأمثال الشعبية ، وفي قصته "حكاية ريفية" يكشف مساوئ الواقع الحياتي المعيش على لسان المجنون الذي ينشد مواويله الحزينة . وتكون هذه المواويل أداة تعبيرية طيبة عن الواقع الحاضر يقول : " وللخارجين من السوق يعني المجنون من فوق حائط متهدم : ولع الوابور يا جودة ، القطننة أكلتها الدودة ."

فالقصة تستخدم الأغنية الشعبية رمزاً فنياً ، يعبر الكاتب من خلالها عن الواقع الحاضر فقد أصبح اللامعقول معقولاً ، فالمجنون يدرك الحقائق ، في حين أن العقلاء يتلفنون الحالة ، والقصة تدخل بهذا التوظيف ضمن الرمزية التي تؤمن بأن الحقيقة لا يمكن استخلاصها من حقائق الحياة اليومية التي ندرکها بحواسنا الخمس ، كما لا يمكن الوصول إليها عن طريق العقل ، فهي كذلك لا يمكن التعبير عنها بطريقة أو لغة منطقية ، فهي يمكن فقط الإيحاء بها عن طريق أفعال أو أشياء رمزية .^١

^١ - د. رشاد رشدي : نظرية الدراما ص ١٩٥ .

ونجد توظيف الموال الشعبي أيضاً في قصص " عود القصب " لمحمود
العرب ، والجفاف لأحمد الشيخ ، " وإجازة ٧٢ " للغيطاني ، ويوم للمريكا
للمختزجي ، والوهج لعلي عيد ، وغيرها . كما نجد توظيفاً للمراثي الشعبية في
العديد من القصص القصيرة ويحملها الكتاب أبعاداً رمزية ، ليعبروا من خلالها عن
للمواضعات الحياتية السائدة في الواقع الحاضر .

ففي قصة " التحلي " من مجموعة الضحى العالي ليوسف أبو رية نجد
الحالة تقوم بتدريج كلمات المراثي الشعبية ، لتعني بها ذاتها وواقعها ، تقول :
" ياوهور ياو عجل حديد ، هات لنا القرايب من بلاد بعيد ، " ونجد أن معظم
المواويل والمراثي الشعبية في القصة القصيرة اقترنت بالغمرة والرحيل والضياع ،
واستخدمها الكاتب أداة تعبيرية عن الظلم والاستبداد بنسبتي صورته وأشكاله .
وجميعها تقترن بظاهرة الحزن ، وخاصة المراثي الشعبية التي اقترنت بالحياة
الاجتماعية والسياسية في المجتمع .^١

كما استخدم بعض الكتاب الشخصيات الشعبية كشخصيات الليالي
العربية ممثلة في " شهر يار ، شهر زاد " وشخصيات السير الشعبية ، كالمهلل سيد
ربيع ، وعنترة بن شداد ، وسيف بن ذي يزن ، والأميرة ذات الحمة ، وعلي
الزريق ، ووظفوها توظيفاً فنياً ودالياً في قصصهم وحملوها أبعاداً رمزية للتعبير
عن الواقع الحاضر .

ج- المعطيات التاريخية للرمز :

ويعني بها استلهام الكتاب للشخصيات والأحداث التاريخية وتوظيفها

^١ - انظر : د. عبد الحليم حمدي : المراثي الشعبية ، ص ٢٠٥-٢١٩ . الميزة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٨٢ .

فنياً ودلاليًا في سياق القصة القصيرة ، بغية التعبير عن قضائها الواقع المعاصر ، لأن الشخصية التاريخية ، أو الحدث التاريخي عندما يدخل في إطار العمل الأدبي يتحول إلى رمز فني ودلالي لأنه ينقله من إطاره التراثي إلى المعاصر .

ففي قصة " الغول " للغيطاني من مجموعة " أرض أرض " تبدأ القصة بقول الراوي : يا أهالي مدينة أوترو نزل حشد الغول من الجبال ، وأحاطوا بمديتكم ، انتبهوا ، لا يخرج أحدكم ولا يدخل ، ساعدوا جنود الشاه وحامية المدينة . بإذن الله . سيزول الخطر ، انتبهوا وما النصر إلا من عند الله . " فهذه الافتتاحية تتضمن العنصر التاريخي وتوظيف حقبة زمنية من العصر المملوكي والعثماني يحدّر فيها الراوي من غارات المغول ، التي هي في الوقت نفسه رمز وإسقاط على غزاة الواقع المعاصر وبخاصة في أواخر السنينيات .

وفي قصة " شكاوى الجندي الفصيح " تبدأ الافتتاحية بشكاوى الجندي إلى مدير الشركة ، محتجاً على فصله دون سبب اقترفه ، وقصة " حارة الطبلأوي " من مجموعة " منتصف ليل الغربة " تبدأ بإشارة تلفونية تحت توقيع المبلغ للإشارة ، وكل الافتتاحيات عنده تعتمد على الخس التاريخي ، فيقول في افتتاحية قصة " إحاجة ٧٢ " من مجموعة " أرض أرض " مسرة أشرفت على ترميم بيت مملوكي قديم عمره حوالي ستمائة سنة ، في الظهر يتصرف العمال ، أبقي أنا ، صدقوني يا أولاد كنت أرى فيه الحريم والأكل ينزل للأغراب في المضيفة ، والسقا يحيي بقرب الماء كل صباح . "

ويتضح هنا مدى تعرية الكاتب لمفاصل الواقع الحيائي المعيش من خلال الإسقاط التاريخي المملوكي ، ويتضح توظيفه للشخصيات التاريخية في قصة

" ناطق الزمان " من مجموعة " منتصف ليل الغربة " ، وفيها يوظف الشخصيات المملوكية ويحملها إسقاطات معاصرة لينقل بذلك الشخصية من إطارها التراثي إلى المعاصر يقول : " إن هذه الأيام البعيدة ذكرته بأيام أكثر بعداً عندما دخل سليم العثماني في أرض مصر ، ولعب سيفه في الرقاب ، فكاد ينهي الحلي بها . عندما اندفع المغول عبر بغداد ، واجتاحوا الشام في أيام . رأى في الأعداء رجالاً من قبائل الهون البربرية القديمة أعوان " تيمورلنك " الاسبان الغزاة ، ذابحوا هتود الأزتيك ، محاربون متوحشون يأكلون لحم الإنسان . "

إن انكاتب يحسد ضياع البلاد والأمان والمأوى بدخول الغزاة الأرض العربية ، واحتياهم لها .

وقد وظف أحمد الشيخ " الأحداث التاريخية " في بعض قصصه ومنها قصته " مدينة الباب " من المجموعة التي تحمل الاسم نفسه وفيها مزج بين الأحداث المعاصرة والتراثية لينقل بذلك الحدث من بعده التراثي إلى بعده المعاصر المحمل بالرموز والدلالات : " حدثنا عما كنا نجهله من تاريخنا القديم والحديث عن المدن والغزاة ، عن الملك والحاشية وصفقات السلاح ، عن السحرة والكرباج والديون وفتح القناة عن " ديليسيس " والامتياز وصحن المكرونة الشهير الذي التهمه سعيد باشا . "

فالكاتب لا يقف عند الحدث وحده لكنه يوظف الشخصية أيضاً ويعري عن طريق الإسقاط التاريخي مفاسد القوى السلطوية التي أضاعت الأرض والشعب ومأوى البسطاء الآمنين . بل إنه ينتقد المدينة التي أطلق عليها سعيد باشا اسمه . ويسميتها "مدينة الباب" .

ويوظف جميل عطية إبراهيم الحدث التاريخي ممثلاً في نكسة ١٩٦٧ ،
وينتقد الراوي الواقع السياسي آنذاك والوفود الأجنبية التي أتت البلاد ، ولم تفعل
شيئاً غير أنها كانت السبب في قذارة دورات المياه يقول الراوي في إحدى رسائله
لصديقه في قصة " القاهرة مدينة غير وثنية " : " أتت لا تعرف مثلاً مثل بقية
العرب أن المستعمرات الإسرائيلية بدأ العمل فيها واحدة بعد الأخرى كالأني
" مكتة إسرائيل " قرب يافا عام ١٨٧٠ ، موزة سنة ١٨٧٣ ، شاح بكفا سنة
١٨٧٨ ، زخاروف يعقوب ، ورشون صهيون ، وروس بنيه سنة ١٨٨٢ ، ثم
بنى اليهود أربعاً وثلاثين مستعمرة بين عامي ١٨٧٣ - ١٩١١ .^١

و هنا يقرن الكاتب الأحداث الماضية بالمعاصرة ويوظفها في بناء القصة ،
وكان التاريخ مادة قنية يشكل منها الكاتب أحداثه وشخصياته تشكيلة قنية ،
وهذا الاسترجاع التاريخي في القصة يرتبط بالأحداث التاريخية الماضية لبداية
الهجرة اليهودية إلى فلسطين فمنذ " أوائل العقد الثامن من القرن التاسع عشر ،
ازداد عدد اليهود في فلسطين ، ويقدر " بيرز " عددهم بحوالي عشرين ألفاً ،
ويرتفع التقدير قليلاً عند بعض المصادر الصهيونية فيصل إلى أربعة وعشرين
ألفاً .^٢

"ثم جاءت دعوة هرتزل بالهجرة إلى فلسطين حيث تحولت من هدف
ديني إلى سياسي وأقامت المستعمرات التي كانت مهددة بالفشل لولا مساعدة"
روثشلد " السخية .^٣

^١ - جميل عطية إبراهيم : الحداد يليق بالأسدقاء . قصة " القاهرة مدينة غير وثنية " .

^٢ -وليم فوهم : الهجرة اليهودية إلى فلسطين ص ٣٣ ، الحقبة المصرية العامة للكتاب سنة ١٩٧٤ .

^٣ - لقصة ص ٢٠ .

وهنا يحدث الكاتب إسقاطاً فنياً بين محاولات الاستيطان في العقد الثامن من القرن التاسع عشر و المستوطنات الإسرائيلية المعاصرة في الأرض العربية المحتلة منذ عام ١٩٦٧ . فقد حدث استيطان في غزة ، وشبه جزيرة سيناء ، ثم استيطان مرتفعات الجولان ، ثم الضفة الغربية لنهر الأردن ، ثم الاستيطان الصهيوني في الجليل الشمالي والجنوبي والوسط .^١

إن الكاتب يوظف الحدث التاريخي توظيفاً دلائلياً ، فيوحي من خلال رسائله لصديقه للأحداث المعاصرة . لذلك يقول الراوي في إحدى رسائله لصديقه في نفس القصة: "أنت تعرف شيئا عن هرتزل وعن مقابلاته لمصطفى كامل وزيارته للقاهرة في عهد "اللوورد كرومر" وهذه معلومات غائبة عن أذهان العامة في مصر ."

إن نسخة ١٩٦٧ ، قد ألهمت مشاعر الكتاب العرب فانطلقوا ليكون مئات القصص التي تجسد نبض الواقع ومرارة الهزيمة ، وينيشون التاريخ في شتى عصوره المختلفة على مستوى لشخصيات والأحداث والمواقف كما يستخدمونه وسيلة تعبيرية عن المتغيرات في الواقع الحاضر .

وهكذا نجد استدعاء الكتاب للمواقف والأحداث والشخصيات التاريخية يشكل ملمحاً بارزاً في معظم قصصهم ، فتجد ذلك عند محمد البساطي في قصته " التمثال " من مجموعة أحلام رجال قصار العمر ويحيى الطاهر عبد الله في قصة " المهر " من مجموعة " الدف والصندوق " وبهاء طاهر في قصة " نهاية حفل "

^١ - انظر : د. محيرة قاسية ، د. علي الدين هلال . المستوطنات الإسرائيلية في الأراضي العربية المحتلة منذ عام ١٩٦٧ ، الفصل الخامس خريطة الاستيطان الإسرائيلي في الأراضي المحتلة .

من مجموعة "الخطوبة" ومحمود الورداني في قصة "صورة للخروج" من مجموعة "السير في الحديقة ليلاً"، ورفقي بدوي في قصة "وألقينا بخلاصها في البحر" من مجموعة البحث عن حقيقة ما يقال، ومجيد طويبا في قصة "بعض المتحنيات" من مجموعة الوليف، ومحمد عز الدين الشاذلي في مجموعته "أوصال الشجر المقطوعة" سنة ١٩٧٥ النداء بأسماء سنة ١٩٨١، وغسان كنفاني في كل مجموعاته القصصية، وفوزية رشيد في مجموعتها "مرايا الظل والقرح"، "كيف صار الأخضر شجراً" وغيرهم.

ولا يقف الرمز الشاذلي عند هذه الأنماط، لكنه يمتد ليشمل الأنماط الأخرى كالرمز الصوفي والأدبي والفلكلوري والديني.

خامساً : توظيف الرؤية الحلمية :

إن استخدام الحلم في النص الأدبي قديم قدم الفنون الأدبية وقدم نشأة القصة القصيرة الفنية في العصر الحديث، ويرجع ذلك إلى عناية تراثنا العربي القديم بالأحلام. فلقد ظلت الأحلام يفضل الموروث الديني والشعبي تراثاً حياً متصلاً، فألف أحمد الصياحي عوض كتاباً بعنوان تفسير الأحلام، ويعني بشأويل الأحلام على طريقة مؤلفي العصور الوسطى مثل كتاب "تفسير الأنام في تفسير المنام" للنايلسي ت ١١٤٣ هـ، وكتاب "منتخب الكلام في تفسير الأحلام" المنسوب لابن سيرين، ووجود هذه المؤلفات يدل على عناية تراثنا العربي بالأحلام.

يضاف إلى ذلك أن بعض أدبائنا قد تأثر بالأدب الأوروبي، وخاصة

كتاب " تفسير الأحلام " لفرويد ، وأعمال جيمس جويس ، وكونراد وايكن ، وفرجينيا وولف ، فهؤلاء الكتاب قد تأثروا بنظريات التحليل النفسي لحركة الأحلام في رواياتهم .

وما يعنينا هنا ليس الحلم المباشر المسرود في القصة القصيرة الواقعية أو ما قيلها ، بل نعني بالرؤية الحلمية للقصة القصيرة ، وهي التي تشكل فيها القصة تشكلاً حلمياً . أي أننا لا نعثر على حلمه بالمفهوم المباشر له ، كأن يصرح الراوي في القصة بقوله " حلمت " أو رأيت فيما يرى النائم ، أو غيرها من الألفاظ الدالة على التصريح بالحلم . لكن نجد الحلم ينساب في القصة دون تصريح به ، وذلك عن طريق التداعي الحر للمعاني والصور والذكريات والمشاهد الماضية أو المستقبلية ، فالأحلام تداعى على الشخصية دون تصريح ودون تدخل من الراوي . ويرتبط الحلم في هذه الحالة بالبنية الشمولية للقصة القصيرة ، ويكون شديد التكثيف سريع التقلبات ، غير متسق التتابع والبناء ، ويميل إلى التقطيع وعدم الاستمرار ، ولغته تكون تجسدية مصورة .

ويرجع شيوع هذه الظاهرة - إلى جانب عاملي التأثير بالأدب الأوروبي والتراث العربي - إلى عامل ثالث تمثل في انعكاس هزيمة ١٩٦٧ على وعي الكتاب العرب وإحساسهم بحرارة الهزيمة والضياع . فأتجهوا إلى وعيهم الداخلي ينشدون فيه واحة للأمان ، بعد أن تملكهم الضياع في الواقع الخارجي .

وكانت الرؤية الحلمية أقرب الوسائل الفنية تعبيراً عن الواقعين معاً ؛ الداخلي والخارجي ، إذ أن القصة التي تعتمد على الشعور والتداعي يكون للحلم دور بارز في بنائها ، فأحياناً ما يقترب الكاتب بشخصية من الشخصيات

بالدرجة التي تجعله يحلم حلم الشخصية ، بدلاً من أن يحلم حلمه هو ذاته .^١
ومن ثم شاع توظيف الحلم في الأدب المعاصر ، للحد الذي يعد رمزاً فنياً
في بنية القصة القصيرة ، وأصبح يشكل ظاهرة فنية في نسجها فقد " أصبح
الإنسان المعاصر لا يقلل الأشياء من خلال المنطق المألوف وجنح إلى اكتشاف
اللاشعور من خلال تعقد العلاقات الاقتصادية ، وكان لا بد أن نرى وسائل
جديدة غير مألوفة ، على شكل القصة وعلى لغتها وعلى أسلوبها فتكتشف ما
تستطيع به أن تستوعب التجربة من لغة الأحلام ومنطق اللاشعور ."^٢

ومن هنا كانت الرؤية الحلمية إحدى الظواهر الفنية التي تعبر عن ملامح
التجديد في القصة القصيرة الواقعية ، حيث ارتبط بتكنيك القصة الشعرية التي
يستغرق كتابتها في لحظات التداعي النفسي نتيجة استحضاره الصور الماضية أو
الحاضرة أو المستقبلية ، "لأن المادة التي تكون محتوى الحلم إنما تستمد جميعها من
الخبرة على نحو أو آخر ، أي أن الحلم إنما يستحضرها أو يتذكرها ."^٣

وأهم الكتاب العرب الذين اعتمدت قصصهم على الرؤية الحلمية هم
كتاب تيار الوعي " stream of consciousness " مثل : أدوار الخراط ، هاني
الراهب ، غادة السمان ، محمد إبراهيم مبروك ، محمود عوض عيد العال ، كلثم
جير ، أحمد هاشم الشريف ، محمد حافظ رجب ، وغيرهم .

ونقف عند بعضهم على سبيل التمثيل وليس الحصر ، وذلك لتوضيح
ماهية الرؤية الحلمية في القصة القصيرة . وارتباط الرؤية الحلمية بقصص تيار
الوعي له ما يبرره من الناحية الفنية والموضوعية وذلك للأسباب الآتية :

^١ - فالتينا إيقاشها : الثورة التكنولوجية والأدب ، ترجمة عبد الحليم سليم من ٢٨٩ .

^٢ - عبد الحميد إبراهيم ، مقالات في النقد الأدبي ٨٣/٢ .

^٣ - سيمبولد فرويد : تفسير الأحلام ، ترجمة مصطفى صفوان من ٥٠ .

١- إن كلاً من قصص تيار الوعي والرؤية الخلمية يعتمد على طريقة تداعي الذكريات والصور والمعاني ، لأنهما يعتمدان على مجرى الشعور أو "الوعي" كما أن " الحلم عملية ذات معنى يمكن إدراجها في سياق خبراتنا النفسية "١ وقصص تيار الوعي تشتمل على أنواع التجارب العقلية من الأحاسيس والذكريات والتخيلات والمفاهيم وألوان الخلد ، وتشتمل على ألوان الرمز والمشاعر والتداعي ، وكل من الحلم وتيار الوعي يتفقان في الاتصال بالنفس الداخلية وعدم الترابط والنظام والوحدة .

٢- كل منهما يعتمد على معكوسة الزمن ، أو عدم الترتيب الزمني المنظم ، لأن هذا الترتيب قد قام - في الحلم وفي قصص تيار الوعي - في اللاشعور "فالأحلام تختلف في مسلكها تجاه الترتيب الزمني لأفكار الحلم ، إذا كان مثل هذا الترتيب قد قام في اللاشعور ."^٢ ومادة القصة قائمة على تداعي المعاني وفيضان الوعي وجرثاته وسبيلته دون مراعاة للقيود والترابط العقلي وتنظيماته ، وكل هذه السمات تتمثل في القصة الحديثة التي تبت هذا التيار. ومن ثم لم يتبع كلاهما الترتيب التسلسلي للزمن إذ " تبدو وحدتا الزمان والمكان وتلاشيهما أحياناً أو تداخلهما ، وبخاصة عندما يصعب تحديدهما في الحلم والكابوس أو عدم التقيد بالربط المنطقي والتراتبية العقلية ، وهذا لون من اللامعقولية . لأن العقل عاجز عن تحليل سلوك الإنسان وتداعي عواطفه."^٣

^١- روبرت هيمفري : تيار الوعي في الرواية الحديثة ، ترجمة د. محمود الربيعي ص ٢٤ .

^٢- فرويد : مرجع سابق ص ٣٤ .

^٣- د. طه محمود طه : القصة في الأدب الإنجليزي ص ١٥٧-١٥٨ .

٣- كل منهما يسرف في استخدام الصور البلاغية ، من حيث البناء المعقد ، فالخلم تتداخل أجزاؤه في علاقات منطقية أو لغوية تتنوع غاية التنوع ، ففيها المتقدم والمتأخر وفيها الاستطراد والإيضاح ، وفيها الشرط والتدليل والمناقضة ، كما أن لغته مصورة ، لها نحوها وبلاغتها وتراكيبها الخاصة بها . وقصص تيار الوعي استخدمت أيضاً الوسائل البلاغية لإدراك إيقاع الوعي ونسيجه ، ونعني بالوسائل البلاغية ، المعنى الذي أشار إليه روبرت همفري من حيث أنها " تدل على عدم الاتصال ، وعدم الاستمرار أو الترابط ، والتكرار المعكوس ، والحذف ، وتغير التراكيب داخل الجملة الواحدة ، والمكملات غير المرتبة ، والاختصار ."^١

ومن هنا كانت علاقة الرؤية الخلمية بقصص تيار الوعي علاقة حميمة .
ارتبطت الرؤية الخلمية بقصص ادوار الخراط بداية من قصص مجموعته " ساعات الكبرياء " سنة ١٩٧٢ ، وحتى مجموعته " اختناقات العشق والصباح " سنة ١٩٨٣ . وتبدو الرؤية الخلمية في قصته " آخر السكة " حيث تداعى على وعي البطل المقهور صور نعمات يراها تارة في النوم وأخرى في اليقظة ولا يستطيع التفرقة بين المرحلتين لأنها تداعى عليه في كل الأوقات ، وكذلك في قصته " نقطة دم " نجد هذا التداعي غير المنظم واحتلاط الحلم باليقظة يقول : " وفي نور المغرب رأيت وجنتيها منفرجتين بنار نظرة ، وكانت أنفاسها متسارعة وهي بعد قليل ... وسمعتها تضحك وعرفت في ضحكها مرارة لا شأن لها بي ، ورأيتها تقوم فجأة وانسدلت جلايينها على جسمها الذي توتر بيقظة مفاجئة وهي تصعد الجسر الوعر برشاقتها النافرة ."^٢

^١ - انظر : روبرت همفري : مرجع سابق ص ١٩٦-١٩٧ .

هذا التداعي يتم على وعي الساردة في لحظة حلم اليقظة ، وتنوع الأفكار والذكريات في عيوط متعددة لكنها تنماس عند نقطة معينة من خلال الترابطات الشعورية التي تربط بينها ، ويعتمد في رصد حركة الحلم على الذاكرة والحواس والتخيل ، فتجد حركة الوعي الشعوري وهي تلتقط تفاصيل الحلم تنتقل من فكرة لأخرى عبر الزمن اللامنتظم ، وفي النهاية يجمعها عيوط شعوري واحد . وتصبح العلاقة بين تصاوير الحلم مقابلة لوحدات الجمل في التحليل للغوي للنص . وهذه اللغة يحددها بدورها تعتمد على التقطيع وعدم التواصل لأنها تقفز وفقاً لقفزات الشعور ، ولذلك لا يسير الزمن فيها على وتيرة واحدة لكنه يتداخل بتداخل مستويات الشعور " فالحاضر يمتزج بالماضي والأمكنة والعلاقات تنصهر من بوتقة واحدة .

وتبدو هذه الرؤية الحلمية أكثر وضوحاً في قصص محمد إبراهيم مبروك ففي قصته " نرف صوت صمت نصف طائر " تتشكل الرؤية الحلمية بكل مستوياتها المتعددة . يقول : " آخر مرة كنت فيها نائماً بكاملتي : بوضوح أذكر أنني تقلبت في الفراش ، فرفعت رأسي كالعادة لأصغي إلى تنفس صوت " أمل " سمعت السرير هادئاً ، وسكون تام يصدر منه ، أدركت رأسي فخييل لي أن الغرفة تتغير . لم أكن أصدق أن التخيل سينصب بصوت عالٍ ليفاجئني . عندما وجدت الظلمة تستحيل إلى ملاءة سرير خيالية ، وأحسست بأنني لا أملك القدرة على إدارة رأسي أو حتى التحديق بإمعان إلى جانبي ، فأصغيت أكثر فلم يرن في أذني سوى صوت قلبي الذي أخذ يتعالى حتى سمعته كموج أكاد أحتق فيه ، فقفزت من الفراش وانحنيت على أمل ، فلم أجد " أمل " تحت الغطاء ، انكفأت راجعاً

فتعثر في السرير " ^١ .

وواضح هنا تشكل القصة تشكلاً اقرب للرؤية الحلمية من حيث عدم التزايف والاستمرار ، وتقطع الأفكار وعدم تسلسلها تسلسلاً منتظماً ، واللغة المصورة التجسدية التي يعتمد عليها ، وصورة " أمل " طفل المستقبل الذي يتداعى عليه في اللحظات البقطة والحلم ، حتى غدت صورته ماثلة أمامه في كل الأركان في البيت وعلى السرير وفي الشارع وفي المقهى وفي قلبه المختنق ، وفي الظلمة ، والسمات التي يتسم بها النص القصصي هنا سمات حلمية في اللغة والتشكيل والصور والمشاهد .

إن الراوي يحلم بالوليد القادم " أمل " فيتجسد له وهماً يتداعى عليه دائماً ، فحين يعود لفراشه يظهر له برأسه الصغير تارة ويختفي تارة أخرى ، كما يظهر له أيضاً في زمن ومكان غير متوقعين ويعبر عن ذلك أيضاً بلغة غير منتظمة ، لأن لغة الكاتب في الحلم لغة مصورة تعتمد على التصوير ، لكن يشوبها القطع ولا نبعد عن الحقيقة كثيراً حين القول إن قصص الكاتب في بنائها ولغتها وتركيبها حلم مكثف ، لكن الكاتب غالباً لا يصرح بالحلم ، لكنه يتداعى عليه ممثلاً في الصور والذكريات واللوحات والمشاهد التجسدية .

وجاءت اللغة المصورة لتجسد صور القهر الذي يعيشه الراوي ، حيث الخوف والصمت والضياء يحوطه من كل ناحية ولا تستطيع الذات البوح بآلامها وحينئذ يحل الحلم الصامت والناجاة النفسية محل المباشرة والتصريح ، ويصبح القموض الفني ضرورة يقتضيها سياق النص القصصي .

^١ - محمد إبراهيم مبروك : عطش ماء البحر ، قصة " نرف صوت صمت نصف ظلم " ص ١٠ .

وهذه الرؤية الخلقية وخاصة على مستوى اللغة نجدها في قصص كلثم جبر ، ولا سيما بعض قصص مجموعتها " وجع امرأة عربية " فنجدها تعتمد على عدم الاستمرار وبعض المجازات البلاغية ، والتكرار ، والحذف ، وتغيير التركيب المألوف للحملة ، والمكملات غير المرتبة والاختصار ، والقفزات الزمنية والمكانية المفاجئة . وتقف عند نص لإحدى قصص الكاتبة لتوضيح هذه السمات ، على أن التعليق الموضوع بين قوسين هو تعليقنا نحن ، وما عداه بين التنصيص هو نص الكاتبة ، تقول في قصة " ميلاد حديد " : " الجهة اليمنى من الطريق التي أحتذيها في أول الأمر تركتها ، بلعتي الأرضة ، والشوارع الواسعة (صورة بلاغية) والطريق لم يعد منحدرًا : اتسع واتسق أصبحت له فروع ، والوجوه تسير مستقيمة ، والخطوات مسرعة ، وأنا يمكنني الصراخ والبكاء والغناء ، دون أن يلتفت إليّ أحد ما ، ويستفسر عن سر جنوني ويطلبني بالكف والعودة ، ولكن الجوع يناوش سعادتي (صورة بلاغية ومحسنات بلاغية) وهناك إحساس آخر . إنه التعب (اختصار وإيجاز) الوقت بعد الظهيرة (قفز زمني) قدماي ملتا من خطواتهما الواثقة فوق الطريق ، وباتتا تؤلمانني . الطريق .. الرصيف .. انتهى .. الرصيف (تكرار وتغيير للتركيب المألوف للحملة والمكملات غير مرتبة) وأنا جائعة . المنازل هنا متناثرة وهناك بالقرب منها حديقة واسعة ، وخطواتي التعب تقودني إليها ، المقاعد متناثرة (عدم الاتصال بين بعض الجمل) احتللت أحدها ، خلعت حذائي ، مرغت قدمي بالعشب ، إنه مبلل ، ألقيت نفسي فوقه ومرغت وجهي به ، وجهي ، شعري . و .. نمت .. لا .. لم أتم بعد .. إني أسمع .. خطوات همسات . أسمع . والجوع .. التعب .. الإحساس بالفرح .. لماذا يتلاشى (تكرار وتغيير في التركيب المألوف والمكملات غير مرتبة) أمي ..

أجل أمي أبي .. أجل أبي . أخوتي . لا . ما الذي أتى بهم ، ولماذا أفسد
سعادتي . أمي . أبي . والأصوات تقل من حولي . أمي . أخوتي . أبي .
والتعبد يجعل النوم لذيقاً فوق العشب .. و .. أبي .. و .. (تكرار وحذف
والمكملات غير مرتبة) ^١

وواضح في هذا النص عدم الاستمرار والتقطيع في مواقع كثيرة وهي سمة
ترتبط بقصص تيار الوعي وترتبط أيضاً بالرؤية الحلمية واللغة المصورة ، والذات
في القصة تؤثر الصمت في كثير من المشاهد ، لكنه ليس صمتاً عديمياً ، بل تتداعى
على الذات أحداث ومشاهد ومخاوف وآمال وآلام وكلها تتفاعل معها . والذات
ترصد وعي الحاضر اللانطقي والمنطقي في صور منطقية حيناً ولا منطقية في الحين
الأخر . ولذلك نجد " تكنيك " اللغة أقرب إلى تكنيك الأحلام من حيث
اعتمادها على التجسيد والتشخيص وتراسل مدركات الحواس ، والرؤية الحلمية
تعد وسيلة للوصول للذات إلى المعرفة العليا ، وتعتمد على المغامرات الخارقة ولا
يحكمها منطق مألوف ، ولكن لها منطقها الفني الخاص المتجسد في الترابطات
الشعورية للذات . والقراءة الفاحصة لقصص كلثم خير يجد أنها تعتمد إلى حد
كبير على اللغة الحلمية المصورة والتي هي الوسيلة التعبيرية للرؤية الحلمية .
وهكذا في بقية قصص الكاتبة ، وفي قصص الكتاب المشار إليهم نجد أن الرؤية
الحلمية تحكم المنطق الفني في هذه القصص ، كما أنها تشكل ملمحاً بارزاً في
القصة القصيرة العربية المعاصرة ولا سيما قصص تيار الوعي

^١ - كلام جبر : مصادر سابق ص ٥٢-٥٣ .

المبحث الرابع

الرواية العربية

نشأة الرواية العربية
الرواية الواقعية
الرواية فيما بعد الواقعية

المكتور مراد عهالرحمن مبروك

الدكتور محمد نهيب التلاوي

نشأة الرواية العربية

١- جذور فن القص عند العرب :

هل عرف العرب القدماء فن القص ؟ سؤال فرض نفسه منذ مطلع هذا القرن بعد المشاركة العربية الإيجابية والفعالة في مجال فن القص بأنواعه ولا سيما في مجال فن الرواية . وانتقسم النقاد والمؤرخون إلى قسمين ، أما الأول فيقرر بوجود جذور قوية لفن القص عند العرب تكفي للإقرار بسبق العرب في هذا المجال . بينما يرى القسم الآخر ودعائه أن العرب قد عرفوا فن القص والرواية بعد الاتصال بأوروبا في العصر الحديث .

وفريق المعارضين العرب يسبقهم بعض المستشرقين مثل (دابور) الذي قال :

" إن العرب لم يكن لديهم معرفة بالقصاصين الإغريق ، ولم تؤثر الثقافة اليونانية في العرب إلا عن طريق الرياضيات والطبيعات والفلسفة " ^١ . أما المستشرق (هيل) فيردد المعنى نفسه : " إن ثمار الترجمات العربية عن اليونان كانت الرياضيات والفلسفة والعلوم " ^٢ .

^١ - تاريخ الفلسفة في الإسلام ، دابور ، ترجمة أبو رينة ، ص ١٦ . ويبدو أن الرجل يقصد الحديث عن فن الفرج
بالتحديد لأن الفن القصصي المعروف للإغريق آنذاك .
^٢ - ج. هيل في كتابه (حضارة العرب) .

ووجدت هذه الآراء صدى عند بعض الدارسين العرب ، فأحمد حسن الزيات يقول عن الفن القصصي : " .. وله عند القرينة مكانة مرفوعة ، وقواعد موضوعية ، أما عند العرب فلا خطر ولا عناية لانصرافهم عما لا رجع للدين منه " ^١ ، وقال جرجي زيدان : " الروايات فن له شأن عظيم في آداب الفنون الإفريقية ، .. وأما في العربية فإنه أضعف فروع الأدب " ^٢ . وردد زكي مبارك المعنى نفسه فقال : " إن العرب بفطرتهم لم يميلوا إلى القصص المعقد السدي وُجد كثير منه فيما أثر عن اليونان القدماء والذي ذاع عند الانجليز والروس " ^٣

أما عن المؤيدين لوجود أصول وجذور قوية لفن القص والرواية في الأدب العربي القديم فأذكر منهم (فاروق خورشيد) الذي قال : " الرواية العربية قديمة قدم التاريخ منذ البداية الأسطورية ونحن نروي ونحكي ... ونتيجة لولوع الإنسان بالحكي ... بدأت الرواية العربية بالقصة الخارجية من نصف المعبد في شكل الأسطورة القديمة ، ثم بعد ذلك انتقلنا إلى القصة التي تحكي الإنسان والأسطورة التاريخية والملاحم القديمة ممثلة في السير الشعبية (سيرة عنترة ، سيرة سيف بن ذي يزن وسيرة ذات الحمة وحسرة البهلوان والظاهر بيبرس) ، ثم بعد ذلك تأتي المرحلة التي تم فيها المزج بين هذا النوع من السير بالأدب ، فأرنا استغلال السير الشعبية في صور فنية كالمقامات ... والفصول القصصية في كتب الأدباء مثل قصص الحيوان عند ابن المقفع والفصول الساحرة عند الجاحظ " .

^١ - الأدب العربي ، أحمد حسن الزيات ، ٢٤٧ .

^٢ - تاريخ أدب اللغة العربية ، جرجي زيدان ، ٢٠٤ ، ٣٥ .

^٣ - الفكر الفني ، زكي مبارك ، ٢٠٤ .

وجاء توفيق الحكيم قبيل مماته ليصرح في جريدة الأخبار القاهرية بوجود جذور قوية لفن القص فيقول : " ... ما هذا الذي تقوله عن تأصيل القصة والرواية في الأدب العربي ونحن عندنا سورة القصص في القرآن الكريم ... وإذا رجعنا إلى تاريخ القصة عندنا وجدنا أنها تسبق وجودها في الآداب الأوربية بقرون طويلة ، لكن ذاكرتنا كذاكرة الدجاج لا ترى إلا حبة القمح قرب منقارها ، وكذلك نحن لا نرى القصة أو الرواية إلا اليوم ، وفي ظهورها وازدهارها منذ القرن التاسع عشر .

ويقال إن التبع الأول للرواية الأوربية رواية (سنالين) لفرناندو روخاس الأسباني ، وبعدها (دون كيشوت) لسرفانتيس ١٦١٦ ... ولما كان الأسبان هم المنبع التاريخي لظهور الرواية الأوربية ألا يذكرنا ذلك بمصادر العرب في الأندلس ، وإمكان وجود تأثير لها على الأصول الآسيانية ... وأما إذا اتجهنا إلى الشرق نبحث عن أصل الرواية وجدنا سيرة الظاهر بيبرس وسيرة عنتره ... والرواية الفلسفية لابن طفيل والمعري ...

ومن المستشرقين الذين أبدوا وجود جذور قوية لفن القص في أدبنا العربي أذكر على سبيل المثال (جب) و (بارون كارا ديفو) ، وترادفت أقوالهما فيما معناه (بأنه لم يسبق الأدب العربي أي أدب آخر في نوع الأقاصيص) .

وأنصوّر أن الفارق بين المؤيدين والمعارضين يكمن في عدم التفريق بين مفهوم الفن القصصي المعاصر وبين أنواع الحكّي والإخبار عند العرب القدماء ، وربما أن المتكرين قد نظفوا إلى جذور القص العربي وعيونهم على الفن القصصي بمفهومه وتكنيكاته المعاصرة ومن هنا كان النفي والإنكار .

وإذا كان فن القص من الفنون الأدبية الحديثة ، فهذا لا يمنع وجود جذور لهذا الفن تمتاز بالقوة والتنوع في تراثنا العربي .. بل وتعددت هذه الجذور لتؤثر بشكل مختلف على القصاصين والروائيين العرب وغير العرب ، ومن هذه الجذور تذكر :

— **القصص الفلسفي** : وهو يقوم على فكرة فلسفية تستمد قوامها من الثقافة الإسلامية مثل (رسالة الغفران للمعري ٤٤٩ هـ) ومثل (التوابع والزوابع - لابن شهيد ٤٢٦ هـ) ومثل (حي بن يقظان - لابن طفيل ٥٨١ هـ) .

— **القصص اللغوي** : وكان يسبب استثمار التراث الشعبي واستعراض ثقافة لغوية وبلاغية وتبلور بشكل مباشر في المقامات .

— **القصص الشعبي** : وهو يعتمد على البطولة المطلقة التي تستمد قوامها من الواقع ومشبعة بخيال يرضي فضول القارئ ونلاحظ ذلك في السير الشعبية نحو (سيرة عنترة ، أبو زيد الحلال ، الأميرة ذات الهمة ، الزير سالم ...) .

— **القصص الديني** : وهو كم كثير وتعدد في كسب التفسير ، ووجدت ميالغات فيما تسرب من الأسرائيليات .

— **القصص الإخباري** : وهو أقدم الحكايات العربية كالتواثر والأخبار وحكايات الهجاء والفخر ... وقصص العشاق النثرية .

وقد أثبت الدرس المقارن وجود تأثير مباشر لهذه الجذور في بعض الأعمال القصصية الأوربية الشهيرة مثل (رسالة الغفران) للمعري و(الكوميديا الإلهية) لدانتي ، وتأثير من (حي بن يقظان) لابن طفيل على (روبنسون كروزو)

لدانيل ديفو ، فضلاً عن تأثير (ألف ليلة وليلة) في فكرة (الديكاميرون) . كما أثرت ألف ليلة وليلة والمقامات في الروائيين العرب بشكل مباشر^١.

مصطلح الرواية NOVEL :

الرواية جنس أدبي متميز يعتمد على الحكى الممتد رأسياً وأفقياً للتعبير عن الواقع وصدى الواقع بمستويات زمنية متباينة ، ولما اعتمد هذا الفن على محاكاة أنواع الواقع انصبت تعريفات هذا الفن على مدى علاقته بالواقع ومدى تعبيره عن الحياة ، ولذلك قالوا الرواية :

... تفسير للواقع ، ... تعبير عن رؤية الحياة ، ... موقف من الوجود الإنساني... معالجة فنية لقضايا الإنسان الخيالية من خلال سرد ثري ...

وكان المنظرون قد سبقوا إلى تعريفات متواضعة للفن الروائي اعتمدت على تقدير الكم .. وهذه التعريفات قد أكسبت الرواية شرعية الوجود والاعتراف بها كفن له ملامحه المستقلة .. إلا أنها تعريفات غير صائبة مثل قول (فورستر) :

" الرواية قصة نثرية طويلة يجب ألا تقل عن خمسين ألف كلمة ... " وهو يذكرنا بتعريفات كمية شاعت لتحديد القصة القصيرة من خلال زمن التلقي ، فقالوا : هي التي تقرأ من جلسة واحدة

^١ - راجع : الصور والصدى . دراسة في تأثير الليالي في الرواية العربية المعاصرة ، د. محمد نجيب التلاوي ، دار حواء بحضر

واعتقد أن هذه التعريفات الياكرة للقصة والرواية والتي اعتمدت على الكم أو الزمن جاءت متأثرة بالمشرح ، لأن المسرحيين قد حددوا - قديماً - الوقت والمساحة الزمنية للمسرحية ، فتسرب ذلك إلى التعريفات الأولية لفن الرواية .. ، وفن الرواية قد تأثر بالرصيد المسرحي حتى على مستوى النقد

والرواية هي ملحمة العصر إلا أنها تتميز بالتجدد والتجديد في الشكل وطريقة تناول ، والرواية عمل يستمد قوامه ونجاحه من روائي يجيد توظيف قدراته الإبداعية ويجسد الخبرة الشخصية مدعومة بزاوية اختيار متميزة ، وقيل إن مصطلح (Novel) يحمل في طياته معنى التجديد ، ولذلك فالبناء الروائي رهين بقدرة مبدعة

ويقدّر المؤرخون عام ١٦٧٠ بداية لظهور فن الرواية . والرواية اقتحمت ميادين الحياة المختلفة (التاريخية ، الاجتماعية ، الاستطلاعية ، الاقتصادية ، الدينية ، العلمية ، النفسية ، ..) وذلك من خلال توسعها الأفقي الذي يسمح للأحداث الروائية بالتمدد داخل المجتمع .

ويعد مصطلح الرواية Novel مصطلحاً محدداً وتعبيراً خاصاً عن جنس أدبي يمتد في المجتمع زمانياً ومكانياً ، وهو مصطلح يختلف عن Fiction الذي يعني أدباً قصصياً بصفة عامة . وكلمة (Novel) مأخوذة عن الإيطالية Novella ، وكان معناها الشيء الصغير الجديد أو (قصة قائمة على السرد وهي خيالية

١ - ... وهناك قصص الخيال العلمي (Science Fiction) وقد أسهم القصاصون والروائيون العرب في هذا المجال - راجع كتاب قصص الخيال العلمي في الأدب العربي ، دراسة في تأصيل الشكل وفتيته ، د. محمد نجيب التلاوي ، دار الشبي - باريس - ١٩٩٠ م .

تعكس الحياة وممارساتها من خلال حكمة فنية ...) وأصبح هناك تفريق واضح بين (Novel) رواية وبين (Novelette) رواية قصيرة ، وهو فارق يوازي الفارق بين (القصة story) و (القصة القصيرة short story) أو القصة القصيرة الحديثة (very short story) .

وللفن الروائي تقسيمات عديدة أقدمها تقسيمات (أدوين موير)^١ الذي قسم الرواية إلى :

- الرواية التسجيلية
- رواية الحدث
- رواية الشخصية

وهو تقسيم يعتمد على العنصر الغالب على البناء الروائي ، فلو اعتمد الروائي على تتبع شخصية البطل من البداية إلى النهاية فهي رواية شخصية ، وإذا ركّب الأحداث المتتالية وحرك الشخصيات كدمى فنحن أمام رواية الحدث ... وهكذا .

وتقسيم (أدوين موير) لم يبلغ من الدقة متهاها لأن عناصر العمل الروائي كأعضاء الإنسان ... كل لا يتجزأ ، ثم إن الرواية الفنية لا بد أن تتكامل فيها العناصر البنائية حسب المتطلبات الخاصة بكل تجربة روائية .
وهناك تقسيم آخر يعتمد على موضوع الرواية نفسها نحو :

- روايات المحنّالين Picatecque Novel : وهي على غرار الروايات الأسبانية القديمة في القرن السادس عشر ، وكانت روايات تبني سلوكاً مضاداً للمجتمع

^١ - راجع (بناء الرواية ، لأدوين موير) - مترجم - .

وتقدم في شكل حوادث متفرقة تفتقر إلى الحبكة الفنية التي تحقق الانسجام الفني والصياغي .

- الرواية الرسائلية Epistolary Novel : وظهرت في القرن الثامن عشر ، واعتمدت على الرسائل المتبادلة بين شخصيات الرواية ، وتدر استخدامها الآن ومثالها محاولة عربية بعنوان (أبريسم) محمد عبد الحليم عبد الله ، ومحاولة معربة للمنقلاطي تعد نموذجاً جيداً لهذا النوع وهي رواية (ماجندولين) أو (تحت أشجار الزيتون) .

وهناك محاولات روائية حاولت أن تحتجز لنفسها مكاناً نوعياً في الفن الروائي كالرواية الحوارية التي تعتمد على الحوار بشكل أساسي ، ولما قدمت قلَّ معها السرد والتحليل والاستبطان ولم تنتشر . وقد حاول (توفيق الحكيم) أن يكتب محاولة قريبة من الرواية الحوارية ووصفها بأنها (مسرواية) وهي (بنك القلق) وجاء بمشهد مسرحي كامل ثم بفصل روائي يخلو من الحوار ويعتمد على السرد الذي يقوم به الراوي العارف بكل شيء ، ولذلك لم يخلط بين السرد والحوار .. وقد قدم (يوسف ادريس) محاولة شبيهة لكنها لم تنجح أيضاً وكأنها بيضة الديك .

إلا أن الرواية الحديثة الآن عادت لتهتم بعنصر الحوار اهتماماً بالغاً حول الرواية إلى مشاهد حيوية تُمسرح الأحداث الروائية وتُجسدها ، وأصبح هذا الأمر مملوحاً ونجده عند كثير من الروائيين بدايةً بنحيب محفوظ في (الحرافيش وألف ليلة وليلة ..) .

أما التقسيم المذهبي للرواية (كلاسيكية ، رومانسية ، واقعية) فهو

تقسيم لا ينطبق على الرواية العربية تمام التطابق ، لأننا عرفنا هذه المذاهب دفعة واحدة ولم نمر كالأوربيين بفترات تاريخية وحضارية متباعدة لتتخلق عندنا هذه المذاهب بشكل طبيعي على نحو ما كانت عليه عند الأوربيين ، ولذلك سنعمد على المسار الطبيعي لتطور الرواية العربية بداية بما قبل الرواية الفنية (الرواية التعليمية) ثم بداية الرواية الفنية التي ركز أصحابها على الاتحامين الذاتي والتاريخي لتصل بعد ذلك إلى الرواية الواقعية وتطورها عبر التوظيف التراثي .. وحتى رواية الأصوات الحدائية التي ترحم وجهات النظر وتعدد الرؤى التي تذيب الصوت الأحادي لا سيما بعد أن تنسجت مجتمعاتنا العربية بعض نسائم الحرية الفكرية والإبداعية .

أولاً : ما قبل الرواية الفنية :

من الشائع أن رواية (زينب) لمحمد حسين هيكل هي أول رواية عربية وهذا قول مغلوط ، لأننا قبل هيكل سنجد محاولات وجهوداً من الصعب تجاوزها لإهداء الأولوية لمحمد حسين هيكل .

والرواية العربية الحديثة تتمدد جذورها العربية الضعيفة المعروفة على استحياء في القرن الماضي عبر المحاولات الروائية التعليمية ثم محاولات التسلية والزفة .

أما المحاولات التعليمية فقد سبق إليها (رفاعة الطهطاوي) عندما كتب (تخليص الإبريز في تلخيص باريز) وهو كتاب حفت فيه منابع الإرواء الفني حيث طغت الروح العلمية والتعليمية عليه بشكل أخفى عناصر الإبداع الروائي لا سيما وأن صاحبه (لم يترك لنفسه الحرية في تسجيل انطباعاته ... كما أنه لم يتبع

التسلسل الزمني إلا في الجزء الأول فقط) ، واعتمد الطهطاوي على سرد معلومات قرأها .. وقلّ تسجيله لحركيته وممارساته فطغت الناحية التعليمية على الناحية الفنية ونادر الخيال .

وكان أحد شيوخ الأزهر (الشيخ المهدي) قد سبق الطهطاوي بمحاولة جيدة أقرب إلى حكايات ألف ليلة وليلة وترجمت إلى الفرنسية بعنوان (تحفة المستنيم ومقامات المارستان Contes de chekh el-Mahdy)^١

ولما قام الطهطاوي بترجمة (وقائع تليماك) عن الفرنسية كان قد تقدم خطوة بالفرن الروائي ... وخطوة الترجمة هنا أكثر إفادة من محاولة التأليف الجاف التي قدمها في (تحليل الأبريز) .. ، لأن الترجمة والتعريب قد مهدا الطريق للفرن الروائي. وإن قلت الترجمة وكثر التعريب نتيجة لحالات العوز الصحفي الشديد إلى التسلية والتزفيه ... وكانت الأعمال الروائية المترجمة والمعرّبة تنتشر تحت مسميات مبتذلة مثل (مسامرات الشعب) ، الأمر الذي تفرّ المتقنين من هذا الفن ، حتى إن (هيكلم) في العقد الثاني من القرن العشرين خشي من كتابة اسمه على روايته (زينب) وكان قد عنوانها بـ (مناظر وأخلاق ريفية) بقلم مصري فلاح .

وفي مجال الرواية التعليمية يقدم لنا (علي مبارك) روايته (علم الدين) التي يرصد فيها في وقت باكراً العلاقة والمواجهة بين الشرق والغرب من خلال المصري (علم الدين) وهو أزهري مع رجل إنجليزي (لثاني المقارنة بين الأحوال

^١ - تطور الرواية العربية في مصر ، عبد الحسني بشر ، ٥٤ .

المشرقية والأوربية)^١ . وقد قال (لويس شيخو) عن هذه المحاولة بأنها (رواية أدبية عسرنية أودعها كثيراً من المعارف والفنون والتاريخ والجغرافيا والهندسة والطبيعات وغير ذلك)^٢ . وكان (علي مبارك) قد سمى كل فصل باسم (مسامرة) وقد حرص على الحكيم لا سيما في الأجزاء الأولى .. إلا أن الحرص على الناحية التعليمية قد غلب عليه وغلبه وسيطر على هذه المحاولة لتنضم مع محاولة الطهطاوي إلى البدايات التعليمية في الخيال الروائي .

ثم يأتي جرجي زيدان ليمثل في رواياته امتداداً متطوراً للنزعة التعليمية التي غلبت المحاولات الأولى ، وتظهر النزعة التعليمية واضحة في أعمال جرجي زيدان من خلال مقدمات بعض رواياته حيث يعترف أنه يهدف إلى تقديم المادة التاريخية في قالب حكايات شائق ، ثم إن عناوانات أعماله تؤكد ذلك فهو يكتب مباشرة عن (فتح الأندلس ، الحجاج بن يوسف ، أبو مسلم الخرساني ، والأمير والمأمون ...) وكلها شخصيات تاريخية حقيقة . ومن ناحية ثالثة فقد قصد جرجي زيدان أن يغطي بأعماله فترة تاريخية تمتد من العصر الجاهلي حتى بدايات العصر الحديث ولذلك بدأ برواية (فتاة عسان) من العصر الجاهلي وانتهى برواية (الانقلاب العثماني) وما بين البداية والنهاية تلقي بعشرين رواية أخرى قدمها في شكل متسلسل وضمنها أهم الملامح والأحداث التاريخية^٣ وكان يصدر رواياته بمقدمة تاريخية تشير إلى هدفه التعليمي قال في مقدمة رواية العباسية :

^١ - علم الدين - المقدمة ، ص ٩-٨ .

^٢ - تاريخ آداب اللغة العربية ، ج ٢ ، ص ٩٧ .

^٣ - وكتب جرجي زيدان أيضاً : (جهاد الحقين ، استيلاء المماليك ، فتاة عسان ، عتراء قريش ، غداة كربلاء ، أبو مسلم الخرساني ، العباسية ، صلاح الدين وسكائد الحشاشين ، عبد الرحمن الناصر ، الانقلاب العثماني ، فتاة القيرون ، شجرة الدر ، عماد علي .

(.. هي الحلقة العاشرة من سلسلة روايات تاريخ الإسلام وتشتمل على نكبة البرامكة ...) ، ثم هو يوثق مادته التاريخية بمراجع .

وقد حلّى السرد التاريخي بقصة غرامية ينسجها بمهارة في حسد الأحداث التاريخية كوسيلة جذب وتشويق .. ثم هو يختار فقرات الضعف والفتن لما فيها من مادة روائية شائقة . ويرى د. (عبد المحسن بدر) أن القصة الغرامية في رواياته امتداد لثأره بالحكايات الشعبية والسير الشعبية وأن العقدة الروائية متشابهة في أكثر أعماله ، واهتمامه بالناحية التاريخية جاء على حساب بناء الشخصية ومستوى الحوار وترباط الأحداث .

وإذا كان جرجي زيدان قد مثل بأعماله نموذجاً متطوراً للرواية التعليمية فهو في الوقت نفسه من رواد الرواية التاريخية واحتضن مهدها الأول بالعناية والرعاية إلى أن جاء الجارم وأبو حديد ونجيب محفوظ .. فكان التطوير .

وفي مجال الرواية التعليمية نلتقي أيضاً بالمؤلفي وحافظ إبراهيم ، وكان المؤلفي قد كتب (حديث عيسى بن هشام) بينما كتب حافظ إبراهيم (ليالي سطوح) وإن كانت محاولة المؤلفي أكثر تميزاً على الرغم أنه عنوان عمله بـ (حديث) ولم يقل رواية أو قصة ، وقدمه في شكل رحلة هدفها الإصلاح الاجتماعي ، وقال المؤلفي عن هذا العمل (حاولنا أن نشرح به أخلاق أهل العصر وأطوارهم ، وأن نصف ما عليه الناس في مختلف طبقاتهم من النفااض التي يتعين اجتنبها ..)^١ .

^١ - حديث عيسى بن هشام ، المؤلفي ٦٠ ، ط ٤ .

وعلى الرغم من التشابه الكبير بين أسلوب المقامات وأسلوب (حديث عيسى بن هشام) إلا أن الفروق كبيرة بينهما فتعليم اللغة واستعراض مقرراتها وبتدريسها لم يكن هدفاً عند المولحي كما هو في المقامات ، فضلاً عن أن المولحي ربط أجزاء كتابه بعضها ببعض على الرغم من أنه احتار (عيسى بن هشام) وهو يطل مقامات بديع الزمان الهمذاني ، الذي ظهر له (الباشا) المملوكي .. وتعامل معه تعاملأ أنار الدهشة والاستغراب لأنه يتحدث دوماً تقدير للفارق الزمني ، لأن (الباشا) كان ناظر الجهادية التركي في عهد محمد علي ... بينما كان (عيسى بن هشام) من أبناء العصر الحديث ومن خلال هذه المفارقة كان الرصد للامجانيات والسلبيات .

وقد دعم المولحي عمله بحسن التصوير والتجسم والحوار إلا أن السجع تسرب إلى الصوغ الروائي وكأته توثيق للملامح وذوقيات ذلك العصر .

وفي مجال التعليم أيضاً قدم الشاعر حافظ إبراهيم كتابه (ليالي سطحي) وقد تأثر فيه بأسلوب المقامة كالمولحي ، واعتمد على الراوي العارف بكل شيء وهو (أحد أبناء النيل) واعتمد على شكل الرحلة داخل عمق المجتمع ليتمكن من النقد ، إلا أن الرابط بين الأجزاء الأولى لـ (ليالي سطحي) قد غاب ويظل سطحي عتقياً عنا نسمعه ولا نراه (وتشتد حيرتنا .. حين يجترنا حافظ في الليلة السابعة بموت الكاهن سطحي الذي وصى ابنه أن يلزم (ابن النيل) ويصاحبه في رحلة جديدة تستغرق النصف الثاني من الكتاب ^١ .

^١ - تطور الرواية العربية ، د. عبد الحسن بدر ، ص ٧٨ .

وقد ثبت حافظ الخلفية المكانيّة للأحداث المتجددة مما جعل التقريرية
غالبية على الصوغ الحكائي لـ (ليالي سطحي) وقرب أجزاءها إلى حدود الشكل
المثالي .

ولم تكن رواية (زينب) طيكل إلا خطوة نحو الرواية الفنية التي سبقتها
خطوات تمثلت في الترجمة والتعريب والرواية التعليمية ورواية التسليّة والترويح ،
وبعض الباحثين يرى أن الرواية الفنية لم تكن طيكل بدايتها وإنما هي لكاتب من
صعيد مصر هو (عبد الحميد خضر البوقرقاصي)^١ الذي كتب روايتين هما
(القصص حياء) ١٩٠٤ ، ثم رواية (حكم الهوى) ١٩٠٥ ، والتي استخدم
فيها طريقة الفواصل التي تعد شكلاً حديثاً الآن ، وإن كنت أعتقد أنه لم يقصد
هذا السبق الفني وربما كان الدافع هو عملية توثيق حقيقية كالتّي نجدها عند
جرجي زيدان ولا سيما في (جهاد المحبين ، المملوك الشارد) .

ويرى د. عبد الحميد إبراهيم أن الخطوات المهمة قبل رواية (زينب)
تمثلت في عملين مهمين هما رواية (في وادي القمام) لشمس لطفي جمعة
١٩٠٥ ، والأخرى رواية (عذراء دنشواي) ١٩٠٩ لعمود طاهر حنفي ، وقد
سجل فيها وقائع حادثة دنشواي التي وقعت /١٩٠٦/ في مصر .

ومن ناحية أخرى كانت حركة التعريب التي بدأها في وقت مبكر
الطهطاوي عندما عبرت (مغامرات تليماك) وسمّاها (وقائع الأفلاك في
مغامرات تليماك) كانت حركة التعريب قد عادت إلى نشاطها مع نهاية القرن

^١ - هذا رأي د. سيد حامد الساج .

^٢ - مقالات أدبية ، ج ٣ ، د. عبد الحميد إبراهيم - راجع - .

التاسع عشر ومطلع القرن العشرين ولاسيما عندما عرّب محمد عثمان جلال (بول وفرجي) وسمّاها (الأمازيغية) والمنسوبة في حديث قبول ودر دجنة) ... ثم جاء المتفلسفي فراد التعريب بأسلوبه الرومانسي وصوغه الأسلوبية المتميز الأثر ، وأعاد تعريبه لـ (بول وفرجي) ، عرّب الرواية الفرنسية (تحت أشجار الزيتون) وعنونها بـ (ماجدولين) وكتب (في سبيل التاج)

وفي مطلع القرن العشرين عاد المثقفون العرب وعرفوا فن القصص بفرعوه ، ورغب أكثرهم في ممارسة القصص والرواية إلا أنهم بدأوا بالنحت من ذواتهم فكان الاتجاه الذاتي ، بينما انصرف آخرون إلى التاريخ يطوعونه لمادة رواية فكان الاتجاه التاريخي مع الاتجاه الذاتي لهما السيطرة التامة على محاولات الروائيين العرب حتى أربعينيات القرن العشرين .. ومنهما تولدت الرواية الفنية التي تطورت بعد الخمسينيات تطورا كبيرا على يد نجيب محفوظ الذي راد الرواية الواعية .

الاتجاه الذاتي :

عندما بدأ رواد الأدب العربي في العودة من أوروبا في العقدين الأول والثاني من هذا القرن ، بدأت حركة أدبية في التطور والتجديد ، فتحرك فن المسرح الذي غاب عن أدبنا العربي القديم .. ونضج فن المقال ووصل إلى قمة نضجه بعد رحلة طويلة في القرن الماضي .. وبدأ الفن الروائي يبحث عن مكان له على استحياء وكان لظه حسن وهيكول والحكيم والعقاد دورهم البارز في هذا المجال ، وقد ساهموا في المجال الروائي .. وبدأوا برواية ذاتية تجعل من الأنا مركزاً روائياً وسردياً .

والسؤال لماذا كان البدء برواية ذاتية ؟

قد يكون الاعتزاز بالنفس دافعاً قوياً للحديث عنها في أكثر الأحيان ، فيسجل الإنسان من أحداث حياته ما يجعله مركز اهتمام الآخرين ، ولذلك كثر الشكل السيري قديماً ، وفي أوربا كان القديس (لوجستين) باعترافاته بداية قوية، وفي تراثنا العربي وجدنا محاولات سيرية عند (الغزالي ، ابن سينا - أسامة بن منقذ ...) .

ولكن الاتجاه الذاتي في الرواية العربية شكل يختلف عن فن السيرة ، فهو ليس امتداداً للسيرة سواء كانت ذاتية أو غيرية .. وإنما نحن أمام فن روائي بالدرجة الأولى مما يباعد بين المسارين : الروائي والسيري ... نحن هنا مع فن روائي ينطلق بيناهات فنية متنوعة ، ويتخذ من الرصيد الذاتي مادة روائية .

وقد يكون السبب في توجه الرواد إلى كتابة الرواية الذاتية أولاً هو وجود نماذج أوربية ناجحة قد اطلعوا عليها وأرادوا تمثيلها والكتابة على غرارها لا سيما وأن مثل هذه الروايات قد وجدت نجاحاً كبيراً في أوربا مثل (اعترافات فتى العصر) لجان جاك روسو ومثل محاولة (أندريه جيد) وكان له علاقة بالحكيم وبطه حسين .

وقد يكون الدافع رومانسياً خالصاً ، لا سيما وأن المثقفين عندما عادوا من أوربا صدمهم الواقع بتخلفه واستعمار صدمة قوية فارتدوا إلى الذات يبحثون فيها عن الملائم والخالص ، وواقع الأحداث التاريخية يعطي من شأن هذا الافتراض السببي .

وقد يكون الحديث عن الذات جاء مع المحاولات الأولى لهؤلاء الرواد لنقص في تجربة المجال الروائي .. فكان الحديث عن الذات أسهل من الحديث عن الآخر ، والحديث عن الذات مدعوم برصيد من الأحداث ورصيد من الشخصيات والتماذج العدة سلفاً في الذاكرة مع زمان ومكان .. وكل هذه العناصر المتوافرة تسهل على المبتدئ محاولات القص والرواية ، وهذا سبب قوي يكاد يتوفر عند كتاب الرواية العربية الذاتية في مهدها الأول بخاصة .

وهذه الأسباب لن تغني عن دوافع الخصوصية الإبداعية عند كل كاتب وعند الحديث عن أشهر هذه الأعمال الذاتية التي جاءت بشكول سردية مختلفة مثل :

- ١- شكل اليوميات : وهو شكل يعتمد على التسجيل والتحليل المباشر للأحداث وغالباً ما يمثل التحليل ردود أفعال تؤثرية انفعالية تأتي مع بقطة زمنية وتسلسل منطقي محكم .. وهذا الشكل أقل فنية -غالباً-
- ٢- الأنا السردية المباشرة : ويعتمد فيها الكاتب على الاختيار والانتقاء من واقع حياته ويستخدم ضمير المتكلم مما يقربنا من تعمق الذات والتعرف على الأفعال وردود الأفعال ، وعلى الرغم من أهمية هذا العرض بالأنا السردية إلا أن الكتاب ابتعدوا عنه تحفظاً من المباشرة وقد نجد فقط بعض الأعمال نحو حياتي لأحمد أمين ، والخطط التوفيقية لعلي مبارك وكثرت الأنا في الشكل السري بخاصة نحو (معلق) لسوزان طه حسين.

- ٣- ضمير الغائب : وهو يأتي بمستويين إما أن يستخدم الكاتب في روايته ضمير الغائب للحديث عن نفسه كما فعل طه حسين في (الأيام) وإما أن يستعمل

الكاتب اسماً آخر من أسماء شخوصه ليتقمصه ويتحدث عن نفسه من خلال هذا الصوت الروائي وهو الشكل الأكثر انتشاراً ونجده في (ابراهيم الكاتب) للمازني ، ونائب الرباط للحكيم في (يوميات نائب في الأرياف) وعصفور الشرق في (عصفور من الشرق الحكيم) وهمام في (سارة) للعقاد

أولاً : الأيام لطفه حسين :

تحتجز الأيام لطفه حسين أهمية خاصة أولاً لسبقها التاريخي ، ولشجاعة طه حسين لأنه مهر الأيام باسمه الصريح في وقت لم يلق فن القص احتراماً كاملاً من المثقفين العرب ، وثانياً لأن الأيام عمل يصعب تحديد نوعه بشكل مباشر وقاطع وثالثاً للجدل الذي ثار حول دوافع تأليف الأيام لطفه حسين ، لا سيما وأنه بدأ في الجزء الأول بعد استيعاده من الجامعة بسبب كتابه (في الشعر الجاهلي) ، ورابعاً لما أثير من تأثير لطفه حسين بأندرية جيد أو بجان جاك روسو .

وكتاب الأيام لطفه حسين جاء في ثلاثة أجزاء كتبت في فترات زمنية متباعدة ويأتي الجزء الأول متفرداً بمستوى فني متميز مزج فيه خيال الطفل بمحاثق الواقع فانسعت فُرصة التصوير والتجسيم وبرزت الأحاسيس والمشاعر بشكل مؤثر وقد زان طه حسين الجزء الأول بأسلوب فيه قدر من الإيقاع بفعل الإملاء الشفوي . وقد وجد الجزء الأول عناية خاصة من النقاد والأدباء ، وترجم إلى لغات كثيرة لأنه حسد واقع الريف المصري في النصف الأول من هذا القرن .

أما الجزأين الثاني والثالث فقلَّ فيهما الخيال ومال إلى السرد المباشر

والتقيرية ولم يحتفظ طه حين إلا بصوغه السلوبي المتميز مع بعض لوحات واصفة هنا وهناك للأزهر أو لفرنسا .

وتأتي الصفحات الأولى للأيام ملخصة بشكل رامز حدود المواجهة بين بطل الأيام وبين مجتمعه ، وتحدد اللوحة الأولى موضوع الصراع وأطراف الصراع ... فطه حسين لا يذكر لهذا اليوم اسماً عندما خرج من بيته لأول مرة في عدية زمنية يقربها الطفل تقريباً وكأنه يتزعمها من أغوار الذاكرة عندما شعر برعب حقيقة وحركة ونشاط في القرية غالباً ما يكون وقت الفجر أو بعد المغرب مباشرة .. ولما أراد البطل أن يتحرك وجد العقبات تحيط من كل جانب فعلى يمين ويسار المنزل وجد (كلاب العدويين) ووجد (كوايس) الجارة المخيفة ، وأمام المنزل تعددت العقبات فهناك قناة لا يستطيع تجاوزها .. وبعدها نبات الغاب الذي يخفي من ورائه أشياء غذّاه خياله فيما بعد بتصورات خاصة

إذن فطه حسين في خروجه الأول من المنزل رمز لمحاولة التحرك في المجتمع والعقبات (كلاب العدويين ، كوايس ، القناة ، الغراب) أحاطته من كل اتجاه وكأنها رسالة من هذا المجتمع تأمره بالبقاء في مكانه .. وكان على البطل أن يجد موقعه ورد فعله .. وقد اختار البطل موقف المغامرة والمواجهة ، وأصبحت وحداته السردية المنتقاة من واقع حياته عبارة عن نماذج وأمثلة متنوعة ومتعددة للصراع بين الذات (طه حسين) والآخر (المجتمع) من أجل الإصلاح

ولعل ارتباط وقت تأليف الأيام باستعباده من الجامعة قد عزز حرفة هذا التصور للصراع .. وكان كتابه الأيام رد فعل لا استعادة الثقة بالنفس وكان الجزء الأول رسالة قد وجهها إلى ابنته ليرصد أمامها المعاناة التي عاشها ليكون

(طه حسين) ، ولذلك ركز طه حسين على الشخصية ، وهو طفل صغير فسي الأيام يشعرنا دائماً أنه شيء وكلم مهمل ... فأخذه عنده وعينه إلى داخل الدار ، ووقت مرض أخيه كان جالساً كشيء مهمل في ركن الحجرة لا يهتم به أحد .. وكثرة عدد أفراد أسرته حرمة من الرعاية والعناية ... لكنه كان مغامراً ومجرّباً ، وفكر يوماً أن يأخذ اللقمة بكلتا يديه فضحك الإخوة وحزنت الأم وتعلم الحذر والحيلة وعدم الانتفاع .

إن (أيام) طه حسين في جزئها الأول بخاصة تمثل عملاً أقرب إلى الرواية وله بداية ووسط ونهاية ... وبه صراع وشخص ... وبه تعدد أفقي استعرض عمق المجتمع الريفي بنجاح فائق ، وقد جسم خيالات الطفل وتقمص رؤاه بنجاح فائق ودقة تدعو إلى الإعجاب لا سيما في تصويره للجان .. . لقد كانت (الأيام) بداية قوية لاتجاه الرواية الذاتية .

(أديب) ليست امتداداً للأيام :

كتب طه حسين رواية (أديب) سنة ١٩٣٤ وغلن بعض النقاد أنها امتداد للأيام ، وقد ساعدهم على هذا الظن أن طه حسين وعد بالجزء الثاني للأيام - والذي جاء متأخراً - لكن (أديب) طه حسين ليست جزءاً من الأيام ، وليست امتداداً لها على المستوى الفني .

اعتقد أن رواية (أديب) لطله حسين رواية مستقلة ، وهي تمثل خطوة فنية متطورة في السرد الروائي بصفة عامة ولطله حسين بصفة خاصة ، وذلك لأن أكثر الروائيين الرواد لم يستطيعوا أن يتجاوزوا ذواتهم وكان طه حسين في (أديب) أول متجاوز لذاته ، وأول متقمص للآخر في عمل روائي ، ووصف

الأخر وتقمصه يعد خطوة فنية متقدمة قياساً بدائرة الأنا التي سيطرت على العمل الروائي آنذاك . وكان طه حسين قد اتخذ من صديق له^١ في فرنسا موضوعاً لتحسيد علاقة الشرق بالغرب في وقت مبكر وهو موضوع قد شغل الروائيين العرب حتى يومنا هذا^٢

والباحث عن مصادر قصص طه حسين بخاصة لن يجد صعوبة لأن طه حسين قد استثمر واقعه في أعماله القصصية بشكل مباشر ولذلك فليس مبالغة منّا إن قلنا إن الأيام ذريعة لقصص طه حسين ، فشجرة البؤس التي جسدت شكل تسلسل الأجيال هي تأصيل لأسرة طه حسين منذ جده وأبيه وكان ينبغي أن تسبق في وجودها الأيام إلا أن التمكن من الفن الروائي قد تسبب في ترتيب آخر ممكن للأيام ثم ظهرت (شجرة البؤس) التي تمثل قفزة فنية وهي أول رواية عربية استخدمت تسلسل الأجيال .

ومن المنظور نفسه يمكن اعتبار رواية (ساوراء النهر) ومجموعة (المعذبون في الأرض) صوراً لعذابات الريف المصري الذي نشأ فيه طه حسين ، وأن (حنة الحيوان) رموز لنماذج بشرية في المجتمع القاهري الذي استقر فيه طه حسين منذ عودته من باريس .

^١ - يقال بأنه (جلال شبيب) وكان من محافظة بني سويف بجمهورية مصر . وكان طه حسين قد تعدد اعتناقه اسمه ليحافظ عليه لاسيما وأن يعقل (الغيب) قد أصابه الجنون .

^٢ - روايات كثيرة في هذا المجال قديماً وحديثاً منها (عصافير من الشرق) ، قنديل أم هاشم ، انهي اللاتيني ، الوطن في العنين ، موسم الحجرة إلى الشمال ، انقيا ، ...) .

ثانياً : إبراهيم الكاتب - المازني :

في الوقت الذي حمل فيه الروائيون العرب المرأة السبب في تخلف الرواية العربية ؛ لأنها ليست عاملاً مساعداً على القص كالمراة الأوروبية المشاركة في واقع الحياة وممارستها انقرد المازني ببناء نقدي حماسي يقرر فيه أن المرأة ليست عائقاً أمام الروائي الموهوب ، وأنه ليس من الضروري أن تأتي الرواية العربية على نسق الرواية الأوروبية يقول " من الذي زعم أن كل رواية يجب أن تدور حول عاطفة الحب وحدها ... أليس في هذه الدنيا من عمل غير الحب أو مسعى غير فوز المرأة برجل أو رجل بامرأة " ^١ . وطالب بأن تستمد الرواية موضوعها من الواقع المجتمعي .

وهذا رأي جيد إلا أن رواية المازني الذاتية (إبراهيم الكاتب) جاءت على نقيض هذا الرأي النظري لأن الرواية قامت على علاقة البطل بالنساء ، وكان رفضه لموضوع الحب والمرأة مجرد مظهر لتعلقه الشديد بالمرأة . وقد جاء في المقدمة لهذه الرواية تفصيل من الكاتب ليثبت للقارئ أن شخصيته تختلف عن شخصية البطل ، ولكن تصريجه شيء وواقع التطابق بينه وبين بطله شيء آخر أدركه النقاد من القراءة الأولى ود. عبد الحسن بدر قال : " المازني لم يفعل في مقدمته أكثر من العبث بقارئه ليفرق بين صورتين لشخصيته تمثل الأولى صورته الظاهرية ... وتمثل الأخرى الصورة التي تمثلها (إبراهيم الكاتب) وهي صورة أعماقه الدفينة " ^٢ .

^١ - إبراهيم الكاتب ، القائمة ، ١٠ - صدرت ١٩٣١ -

^٢ - تطور الرواية العربية في مصر ، د.عبد الحسن بدر ، ٣٤٣ -

في هذه الرواية عمد المازني إلى أسهل العنايات الروائية وهي الخط الأحادي الذي يحتله البطل وتحرك معه الأحداث بالتبعية حتى يصبح مركزاً فاعلاً لكل أحداث الرواية وبطل الرواية (ابراهيم الكاتب) يمثل هذا الخط وتتفرع منه ثلاثة خطوط في ضعف وتنمي إليه بقوة ، وهذه الخطوط هي علاقته بثلاث من النساء هن (شوشو ، ليلي ، ماري) وأحداث الرواية تركز على علاقته الثلاثية بعشيقاته .

أما (شوشو) فهي محبوبته الأثيرة بحبها كما يحب نقاء الريف ويجب صفاء وفطرتها الحسنة السمحة ... تهيأت له كل الظروف للزواج إلا أن (شوشو) كان لها أخت تكرها وطُلب منه الانتظار فتركها وهرب عند أول عقبة .. وضاعت منه (شوشو) .

و (ليلي) سيدة التقى بها في أسوان ، وتوطدت علاقته بها بدرجة تفوق مجرد الحب العذري .. فاقترب منها واقتربت منه .. وفجأة تهرب منه وتترك له رسالة تعبر فيها عن تضحياتها بنفسها لأنها فضلت البعد عنه حتى يعود إلى محبوبته (شوشو) ... وكانت نهاية رومانسية صارخة .

أما الأخيرة فهي السورية (ماري) وكانت ممرضة تعرف بها وتقرب إليها في المستشفى ، ونمت بينهما علاقة عاطفية قوية ... إلا أنه حاول الاقتراب منها فرفضت وسرف أنها ترفض مفهوم تمديد العلاقة بينهما باسم الصداقة ، وهو رأي أنها لا تصلح زوجة له .. وكان هذا الأمر كافياً لأن يتركها فجأة ويهرب منها .

إننا إذاً أمام شخصية رئيسية تحدثنا عن مغامراتها النسائية وجولاتها

العاطفية، ويكشف لنا الكاتب عن شخصية ضعيفة مرتبكة سريعة التأثر سريعة النسيان تبدو مفككة غير متماسكة فهي شخصية كثيرة التردد .. أمور متناقضة وتصرفات غير مقنعة ، وقد زادها المؤلف تضخيماً على الرغم من ثباتها الذي نكتشفه من رحد أفعالها الأولية .

والرواية عبارة عن ثلاث لوحات هي مغامرات ابـ ـ ـ ـ (شوشو ، ليلى ، ماري) وتفتقد الرواية إلى الارتباط العضوي ولم يجد عاملاً مشتركاً لهذه اللوحات الحية المتفرقة إلا شخصية البطل نفسه الذي يفتقر بوجوده الرواية من البداية إلى النهاية ، وقد كثرت التفكك بتدخلات الكاتب واستطراداته غير المبررة فنياً .

أما لغة الرواية فكانت جيدة قد وافقت بين حاجة الفن وأساسيات اللغة ، وتجاوز بنجاح محدود القضية الشائكة بين العامة والفصحى في السرد الروائي . قال : " ... ومن هنا آثرت للحوار أن يكون باللغة العربية حيثما بدا لي أن إثارها لا يستكره في السماع ، وقصرت العامة على مواقف قليلة ، رأيتها تكون فيها أقوى في التصوير وأضوأ في التعبير " ^١ . وكانت قضية اللغة الروائية والقصصية من أبرز ما يشغل كتاب القصة والرواية آنذاك .

ثالثاً : سارة للعقاد :

تمثل رواية (سارة) المحاولة الأولى والأخيرة للعقاد في مجال الرواية ، ويعتمد فيها العقاد على بعد ذاتي يستبدل ذاته بـ (همام) بطل هذه الرواية ، ويسيطر عليه أسلوب التحليل والتعليل للبطلين (همام وسارة) حتى يجردهما

^١ - إبراهيم الكاتب ، المازني ، ٩ - المقدمة - .

معاً من كل خصوصية ، فتتوب (سارة) حتى تتحول إلى محض أنثى و (همام) يتحول إلى ذكر ، ولذلك عمد أن يحدنا عنهما بالضمير وأخرّ منهما الاسم الذي يميزهما ... فيقول (.. ليكن اسمها سارة ...) ، وكان من الطبيعي ألاّ تنمو شخصياته لأنها تعبر عن قيمة مجردة ، فسارة (أنثى) و همام (رجل يشك) .

والشك هو المحور المحفز لتحريك لوحات الرواية التي تفتقر إلى التماذج والعضوية والاتصال .. فهمام يحب سارة .. لكنه يشك فيها .. ويستثمر العقاد هذا الشك ليحوّله إلى قضية فلسفية فيحلل ويعلل حتى تنتهي العلاقة بقطيعة بين الحبيين .. ثم يكلف (همام) صديقه (أمين) ليؤدي دور الرقيب الذي يمتد إلى ثلاثة فصول (الرقابة ، كيفية الرقابة ، مضحكات الرقابة) وهنا نلتقي بعنصر ضاحك وبعد بوليسي يتفغان حدة المنطقية الطاغية على السرد الروائي ، إلاّ أن هذه الرقابة لم تسفر إلاّ عن نتيجة محدودة وقائدة معدومة ، فأمين رأى (سارة) تركب مع شخص غريب .. وكان قد بدأ الرقابة بعد القطيعة بين الحبيين .

وطريقة العقاد في العبقريات تتسلل إلى تناوله الروائي فيصير على مفتاح شخصية للبطلين ومن خلال المفتاح يرصد الأحداث ثم يعلل ويفلسف ، فهمام مفتاح شخصيته (الشك) .. وسارة مفتاح شخصيتها (الأنوثة) ، ويقدمها إلينا دفعة واحدة في فصلين فيزودنا بمعلومات تامة عن حالة اسمها (سارة) ولم يترك لنا فرصة فهم أبعاد الشخصية من خلال تطور ونمو الأحداث ، يقول عنها : " حزمة من أعصاب تسمى امرأة ، وهيهات أن تسمى شيئاً غير امرأة ، استغرقتها الأنوثة فليس فيها إلاّ أنوثة ولعلها أنثى ونصف أنثى - لأنها - تحصل فضائل الجنس وعيوبه ... " ^١ . وهذا التحليل لشخصية سارة عزفها عن تطور

^١ - سارة ، ٩٥ .

الأحداث وعزلها عن بيئتها وجمتمعها الذي أنشأها وثبتها كحالة أمام محلل نفسي... يمنعها من الانفعال والحركة والتعبير . فيسيطر العقد على شخصه بقبضة حديدية زادها بأسلوبه الموشى بالكلمات الصعبة التي يستنفرها من مرقدها الآمن في معامح اللغة .. لكنها كلمات عوّقت القارئ .. ولم تعطه فرصة الاندماج مع أحداث الرواية التي يقال عنها (إنها كذبة متفق عليها بين الكاتب والقارئ) ومن ثم لا بد أن يصوغ الروائي روايته بأسلوب سهل ميسور يمكن القارئ من هذه المتعة .. وهو أمر لم يمنحه العقد للقارئ في هذه الرواية . وكان من الطبيعي أن يأتي الحوار بمستوى أحادي الصياغة لا يتلون بالانفعالات ولا بمستوى تعبير وقدرات الشخصيات .

لقد جمّد العقد أحداث روايته من نقطة واحدة (الشك) تخلّقت حولها لقطاته التي وسعها تحليلاً وتعليلاً ... فغاب عن الرواية الكثير من أصول هذا الفن الروائي . ولو استبدلنا (همام) بالعقد ... فلن نبعد كثيراً عن الحقيقة .. وهو مرور يكفي لأن تنضم (سارة) إلى روايات الاتجاه الذاتي

وبعد فهذه مجرد نماذج من الاتجاه الذاتي للرواية العربية .. وكان له فضل الجذب والإغراء للمتقنين والأدباء للإسهام في بدايات الفن الروائي .. وجاءت هذه الروايات مع غيرها مثل (زينب ، عصفور من الشرق ، يوميات نائب في الأرياف ..) كبداية جيدة للرواية الفتية بعد أن قضت الرواية العربية زمناً غير بعيد في طور الترجمة ثم التعريب لتعزيز المفهوم المتواضع لفن الرواية عند الصحفيين العرب بخاصة آنذاك الذين حرصوا على سلسلة الروايات المترجمة والمعربة لإغراء القراء .

إلا أن التعريب قد تميز تميزاً فنياً خاصاً عند مصطفى لطفي المنفلوطي الذي أضفى بأسلوبه الرومانسي الأسر على الروايات الأجنبية صيغة فنية حاملة وممتعة كانت سبباً مباشراً في اجتذاب المثقفين وغير المثقفين للفن القصصي بصفة عامة ولا سيما بعد تعريبه لـ (في سبيل الناج ، ماحولين أو تحت أشجار الزيزفون ...) وغيرها من قصص قصير أبعد عنه اللكنة الأعجمية .. وكان التعريب قد ارتفع إلى مستوى التأليف فأثرى وأثر .

وإذا كانت هذه صورة موجزة عن دور الاتجاه الذاتي في دفع الرواية العربية الفنية ، فإن الاتجاه الذاتي لم يغيب عن مسيرة الرواية العربية وإنما تعدد معها .. وعبر عن توجهاتها الفكرية والفنية ، فبعد أن نقل الاتجاه الذاتي الرواية إلى أرض الواقع لتصويره وللانفعال بمعطياته السلبية والإيجابية كخطوة متطورة تجاوز الروائيون فيها ذواتهم .. بدأ الاتجاه الذاتي يعبر عن مسار آخر يتصل بشعوبنا العربية وهي تبحث عن ذاتها وهويتها أمام الضغط الاستعماري على وتري الدين واللغة الفصحى وإذا بنا نجد فاصلاً من روايات الشرق والغرب تتوحد من خلال الصوغ الذاتي الواضح إلى التعبير عن قضية لقاء الشرق بالغرب والبحث عن الهوية ووجدنا ذلك في (أديب لطف حسين ، عصفور من الشرق للحكيم ، قنديل أم هاشم ليحيى حقي ، ثم .. موسم الحجرة إلى الشمال للطيب صالح ...) وهي محاولات حاكت تجارب ذاتية ، وعالجت قضية فكرية أساسية.. إلا أن المعالجات كانت وسطية أو قل تلفيقية أحياناً حتى أن (أديب) طه حسين قد سقط فتدخل طه حسين بشخصه ليعلم عن انتصار أمام سقوط ... أما الحكيم في عصفور الشرق فلم يستطع توصيل فكرته من خلال علاقته العاطفية بفتاة المسرح فاستغنى عن ذلك بحوار مباشر مع صديقه الروسي (إيفان)

المثقف المغربي بالشرق وأبحرته وأحلامه ... وبطل (قنديل أم هاشم) حقق تعاسات لأهله بعلمه .. ولم يقدم به كما كان يأمل ... وبطل (موسم الحجرة إلى الشمال) يحقق للشرق انتصارات غزوة معتمداً في ذلك على تمثيل عادات الشرق في الغرب ليحذب ويغري بدفع الجثوب .. ثم عاد إلى الشرق ليذوب ويختفي وتتحلق حوله الحكايات والأساطير ...

وكانت هذه التجارب الذاتية متممة بريق الغرب ... إلا أننا نلتقي مع سبعينيات القرن العشرين ببعث آخر لهذه التجارب الذاتية تعيد طرح لقاء الشرق بالغرب ولكن أبطال هذه الروايات أربعينيون امتلأوا ثقة ووعياً وحملوا معهم توجهاتهم السياسية فإذا بنا أمام طرح جديد للقاء الشرق بالغرب عبر رؤى ذاتية جاءت في روايات عديدة نذكر منها (الحلي اللاتيني لسهيل ادريس ، الوطن في العينين الحميدة ننع ، بدوي في أوربا ، شرق للتوسط ... ، أقاميا ...) .

وأخيراً بدأ بعض الروائيين العرب في استثمار الذات لنسج روايات تيسر اللاوعي ، وهي توجه فني متقدم ... وكأن ذات المبدع الروائي لما تغيب عن مسار الرواية العربية الحديثة .

الاتجاه التاريخي :

يتمدد الاتجاه التاريخي عمداً معروفاً إلى بدايات الرواية العربية منذ أواخر القرن الماضي ، وكان هو الاتجاه الأسبق في الظهور .. ومنه استنبطت الرواية العربية ، لأن المحاولات الأولى لهذا الاتجاه لم تمثل عيشاً إبداعياً على الرواد ، لأن الأحداث معدة سلفاً ... والشخصيات بأفعالها وردود أفعالها معروفة تاريخياً فضلاً عن حدود معلومة للزمان والمكان .. وهذا كله يسر عملية الإبداع في

الرواية التاريخية ولا سيما في المحاولات الأولى التي قصدت الناحية التعليمية أو الترفيحية.

وقد سبق لبنان غيره من الأقطار العربية في مجال الرواية التاريخية عندما قدم (سليم البستاني) روايته (زنوبيا) سنة ١٨٧١ . وعلى الرغم من كثرة عيوبها الفنية المتوقعة مثل (الوعظ ، الحكم ، الاعتماد على الصدفة ، ...) إلا أنها كانت بداية حريئة ومهمة . ثم جاء (جرجي زيدان) ليمدد هذا الاتجاه التاريخي برغبة تعليمية خالصة قد عكست بدورها مستوى أعماله المقدمة في هذا المجال ، لأنه حدد الغاية من هذه الروايات التاريخية فقال : " .. لكي أنظر التاريخ بأسلوب الرواية كأفضل وسيلة لترغيب الناس في مطالعته والاستزادة منه " ، وفكرة الترغيب في التاريخ هي التي دفعت به إلى التوثيق والتهميش ، وهي التي دفعته إلى إيجاد واستزراع قصة غرامية عاطفية ليحذب بها القارئ وتيساعده على تروابط الأحداث التاريخية ، ويبدو أن جرجي زيدان كانت معرفته ضئيلة بأسرار الفن الروائي وأن الهدف التعليمي غلب الصنعة الروائية فاعتمد على النقل المباشر عن الشخصيات التاريخية التي استعان بها في رواياته ، ولذلك يبدو أن منهج " زيدان " ، في الرواية التاريخية كان بدائياً لأن التاريخ هو المتكأ بحقائقه ومقرراته .. " ^١ .

وجاء (علي الحارم) ومثل خطوة متطورة بعد (جرجي زيدان) على الرغم من أنه حرص على استزراع قصة غرامية كزيدان .. إلا أنه تفوق في

^١ - مقدمة الحاج بن يوسف ، الحلال ، ١٩١٣ .

^٢ - طه حسين والفن القصصي ، للدكتور محمد نجيب التلاوي ، ٨٤-٨٥ .

استثمار ذلك بوصف جيد لأبطاله وشخصه وصفاً جسدياً ونفسياً وشعورياً ،
وأضاف إلى ذلك الصوغ الجميل . وشاركه (سعيد العريان) في هذا المستوى .

أما (محمد فريد أبو حديد) فقد خطا خطوة متينة أخرى لأنه جعل من
الحقيقة التاريخية خلفية ينطلق منها لإظهار القيم الإنسانية ، إذن فهو قد تجاوز
أسر الحقيقة التاريخية وعملها في النص الروائي بحمها الطبيعي كما وجدنا عند
(جرحي زيدان) ، ثم قدم (أبو حديد) ميزة أخرى من أعماله تتمثل في قدرته
على مزج الحقيقة بالخيال .

ثم يأتي طه حسين - وهو مقل في هذا المجال - بعمله (على هامش
السيرة)^١ وعخص بالذكر الجزء الأول فيضيف إضافات فنية مهمة للرواية التاريخية
مثل اعتماده على صدى الحدث التاريخي وليس على الحدث التاريخي نفسه
بشكل مباشر .. فهو لم يعد إلى التأريخ لحياة الرسول ... وإنما رصد من بُعد
ردود الأفعال المترتبة على وجوده وأتواله وأفعاله من خلال تركيزه بعد ذلك في
الجزأين الثاني والثالث على شخصيات (نسطاس ، عداس ، وككراتيس) الذين
جاؤوا إلى أطراف الجزيرة العربية من الشمال لكي ينتظروا ظهور النبي الخاتم كما
عرفوه في كتبهم

والإضافة الثانية هي طبيعة الصراع غير التقليدي في الجزء الأول لـ
(على هامش السيرة) لأننا تعودنا الصراع بين شخصيات وينفذ بشكل مادي ..

^١ - يضم بعض الباحثين (على هامش السيرة) إلى فن «السيرة الغريبة» لكن التمثل الدقيق للفكرة وللمسار التنفيذي
يجعلها أقرب إلى شكل الرواية التاريخية .. ولا سيما وأنهما لم تتحدث بشكل مباشر عن شخصية الرسول محمد
صلى الله عليه وسلم .

إلا أن الصراع هنا يميل إلى التجريد النوعي بين عالمين : عالم مؤمن برسالة الدين الجديد ، وعالم وثني كافر لم يتهيأ بعد لتقبل التجربة الإنمائية الجديدة . والجميل هنا هو التجسيد الحي والحيوي للمعاني المخردة في شكل وصورة وحركة كتجسيده للحسد - مثلاً - في الجزء الثالث وكذلك تجسيده لـ (المكر ، الوفاء المر ، الحقد ، الحسد)^١ .

وقد مزج طه حسين الحقيقة بالخيال وقال بأنه وسّع على نفسه في الخيال إلا فيما اتصل بشكل بشخص الرسول (... فإذا اتصل الخير بشخص النبي فإني أرده إلى مصدره ...)^٢ ... إلا أن الخيال قد قلّ تدريجياً في الجزأين الثاني والثالث . وقد ساعد الخيال الخصب على التصوير والتجسيم والوصف ولاسيما في الجزء الأول .

والإضافة الثالثة مستوى الحوار وتعدد الحوارات بشكل جسم الأحداث ، وأكسيدها حيوية ، كما أن (طه حسين) لم يعتمد إلى التسلسل التاريخي وإنما تحرك بالزمن تبعاً لحركية الصراع وتطور الأحداث بشكل فني .

وهذه المحاولات الأولى تعبر عن جهود فردية غير مسبوقة إبداعياً إلا بعدد من الروايات المعربة والمترجمة ، أما الروايات المعربة فكانت متهزئة بسبب إعداده للنشر الصحفي فكثر فيها التحريف والحذف ومن ثم فتأثيرها كان محدوداً ، أما الروايات المترجمة المؤثرة على رواد الرواية التاريخية فهي رواية (قلب الأسد)^٣ ،

^١ - مثل وحسد لهذه المعاني بشخصيات تاريخية كالرفاء الر حسة في شخصية يهودي (عزيق) ، والحسد حسة في شخصية (أبو جهل) ، وهكذا ...

^٢ - مقدمة (على هامش أسيرة) - طه حسين - ج ١ -

^٣ - (قلب الأسد) ترجمها يعقوب صنوع .

الروضة النظيرة في أيام بومباي الأخيرة^١) وهما لروائي الانجليزي الشهير (والثر سكوت) . ورواية (الفرسان الثلاثة)^٢ أو (الكونت دي مونتو كريستو)^٣ وهما لاسكندر دumas .

وبعد الحرب العالمية الثانية تشكلت الرواية التاريخية - كما سنرى - تشكلاً قومياً قرأنا روايات تبعث ماضي الإسلام عند علي باكثير وعبد الحميد جودة السحار ، وقرأنا روايات تبعث التاريخ الفرعوني في مصر كمحاولة لحيث محفوظ في بداياته الأولى ومحاولة عادل كامل بينما تفرغ يوسف السباعي للعصر الحديث وكأنه المؤرخ الروائي للثورة المصرية - إن صح التعبير - .

وفي الستينيات والسبعينيات والثمانينيات - كما سنرى - أصبح توظيف المادة التاريخية كوسيلة للإطلال على الواقع السياسي العربي وسيلة أساسية عند أكثر الروائيين العرب ، والمحاولات في هذا المجال عديدة كمحاولات محمد جبريل وجمال الغيطاني وغيرهما من الروائيين العرب

محمد نجيب التكاوي

^١ - هذه الرواية ترجمتها فريضة عطية ، وتقصيلاً يمكن مراجعتها (حركة الترجمة من الإنجليزية حتى ١٩٩٥) لدار لطيفة الزيات .

^٢ - هذه الرواية ترجمها نجيب حنا .

^٣ - هذه الرواية ترجمها بشارة شلهيد .

الرواية الواقعية

١-٢

إن الواقعية تختلج في تصويرها الحقيقة ، وهي أسلوب مباشر يعكس الحياة كما هي معيشة .^(١) لكن الواقعية بهذا المفهوم يختلف حول تعريفها العديد من الدارسين الأوربيين والعرب ، ونكساذ لا تصل إلى مفهوم محدد تتفق حوله كل الدراسات النقدية فري آرست فيشر : " أن مفهوم الواقعية في الفن غامض ومطاط إذ تعرض مرة على أنها موقف يعني الاعتراف بالواقع الموضوعي ، وأخرى على أنها أسلوب ومنهج ، وإذا أثرنا تعريف الواقعية على أنها أسلوب أي باعتبارها تصويراً للواقع ، فس نجد أن الفن كله واقعي ، لذلك فإنه من الأفضل عملياً أن نقصر مفهوم الواقعية على أنه أسلوب محدد ، مراعين ألا يتحول التعريف إلى حكم على العمل الفني أو تقييم له .

إن الواقعية بمعناها الضيق أحد الأساليب الممكنة للتعبير ، وليست الأسلوب الوحيد المنفرد هناك وجهات نظر متباينة في داخل الإطار الواقعي النقدي ، لكن الموقف المميز لأغلب الواقعيين النقاد هو موقف الاحتجاج الرومانسي على المجتمع الرأسمالي ، فالواقعية النقدية والفن البرجوازي إذن يتضمان نقداً للواقع الاجتماعي المحيط بالفنان ، أما الواقعية الاشتراكية فتتضمن الموافقة الأساسية من جانب الكاتب على أهداف الطبقات العاملة والعالم

الاشتراكي الصاعد ، وعلى هذا فالفارق في الموقف ، وليس في الأسلوب
فحسب . " (٢٦)

وعلى ذلك نستطيع القول بأن الواقعية كأسلوب في التعبير ، تعني نظرية
شاملة من الكتاب إلى جميع عناصر تجربته ، لا يكفي فيها بله أجزائها المتناثرة من
الواقع المعثر بل يضيف إليها من خياله ما يوحد بين عاصرها ويرر وجودها على
نحو يؤكد أن التجربة الأدبية انعكاس صادق للواقع الذي تعبر عنه ، أما الواقعية
كموقف في إطارها النقدي فتعني الاحتجاج والرفض حين تصف سلبيات الواقع
وأثرها السيئ على البشر من أجل الإصلاح والتغيير ، أي أن الأدب ينقد واعياً
وهادفاً إلى إصلاح الواقع . على حين تتجاوز الواقعية الاشتراكية الاحتجاج ،
وتتعدى السخط الرومانسي إلى مناصرة الفئات الصاعدة والتبشير بالقيم الإنسانية
التي ينبغي أن تسود ، وما يجب التأكيد عليه هو أن الواقعية على الرغم مما
لأسلوبها من سمات مشتركة في التصوير والتعبير بحيث يمكن تلمسها في مذاهب
أخرى غير واقعية إلا أن الموقف الذي يتخذه الفنان مما يعبر عنه هو أهم ما يميز
الاتجاه الواقعي كمنهج أدبي . " (٢٧)

وبرغم أننا لسنا بصدد العرض التاريخي لنشأة الواقعية في الفلسفة والأدب
إلا أننا نعرض في إيجاز شديد المفهومين الفلسفي والأدبي للواقعية .

ففي الفلسفة يعني بها - على حد تعبير شيلينج - أنها " هي التي تؤكد
اللا أنا أي ما هو خارج الذات . " (٢٨) وكان ذلك عام ١٧٩٥ عندما كتب
شيلينج مقالاً تناول فيه مفهوم الواقعية .

أما في الأدب فيعني بها ذلك المعنى الذي أراده الكتاب الفرنسيون سنة

١٨٢٦ وهو " أن المذهب الذي يكتسب كل يوم أرضاً جديدة والذي يؤدي إلى المحاكاة الأنيمة - لا للأعمال الفنية الكبرى - وإنما لأصولها التي تقدمها الطبيعة يمكن أن يسمى بالواقعية " .^(٥)

وعلى ذلك فإن الواقعية تعني بتقديم التمثيل الحقيقي للواقع ودراسة الحياة والعادات من خلال الملاحظات الدقيقة والتحليل المرفف ، وينبغي أن يؤدي ذلك بطريقة موضوعية خالية من العواطف والتزعات الشخصية ، ومن ثم يعايش الراوي مواقف شخصياته وأحداثهم ومشكلاتهم وأعرافهم . وكان " بلزاك " نموذجاً للكاتب الواقعيين في أعماله الروائية . تلاه بعد ذلك " فلوير " لا بأعماله الإبداعية فحسب ولكن بتأملاته النظرية أيضاً .

٢-٢

وعلى الرغم من أن إرهابات الواقعية في الرواية ظهرت في مرحلة ما قبل الحرب العالمية الثانية ، إلا أنها تبلورت وشكلت ظاهرة أدبية فيما بعد الحرب العالمية الثانية في أعمال نجيب محفوظ وعبد الرحمن الشوقاوي ويوسف إدريس ويحيى حقي وغيرهم . ولا سيما في الأعمال التي صدرت في الخمسينيات فقد أتاحت الثورات الوطنية التحررية في الوطن العربي للكتاب أن يتفاعلوا مع الواقع تفاعلاً حقيقياً . وعلى سبيل المثال ثورة يوليو فقد : " أتاحت لكتاب الرواية أن ينطلقوا ميدعين في الاتجاهات التي تتوافق ورؤيتهم للواقع ، فقد كانت ثورة واقعية ، قامت لتحقيق الكثير مما كان الواقع السياسي والاجتماعي والاقتصادي يعاني منه ، انطلقت من هذا الواقع واعية به ، لتحدث تغييراً جذرياً به ، تلبية لرغبة القاعدة الشعبية العريضة ، واستناداً إلى تاريخ النضال العربي ، مضيئة إلى الآمال الوطنية التقليدية في الاستقلال والتحرر الوطني حلولاً واقعية للقضايا

الاجتماعية والاقتصادية ، وهي في معظم خطواتها كانت تستجيب - بالفعل - لما كان الكتاب الوطنيون والشباب التقدميون يطالبون به قبيل قيامها ، بل إن كثيراً من الشباب راح ضحية مطالب جماعية اجتماعية جماهيرية ، قامت ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ فجعلتها حقيقة ملموسة واقعية للفلاح وللعامل وللإنشاء الكادحين من الطلاب ، وشباب الجامعات والموظفين ، وشباب الجيش ، وقد رحب بها الكتاب الوطنيون جميعاً .^(٦)

وتوضح ذلك في أعمال نجيب محفوظ ، ويوسف إدريس ، ويوسف السباعي ، وعبد الرحمن الشرفاوي ، فقد استطاع نجيب محفوظ أن يجرب وأن ينتقد وأن يكتب الصحف السبارة وأن يكون له جمهوره الكبير من خلال أعماله اللص والكلاب ، السماء والحريف ، الطريق ، الشحاذ ، ثرثرة فوق النيل ، ميرamar ، السكرية ، بين القصرين ، قصر الشوق ، وفي هذه الأعمال عبر نجيب محفوظ عن الواقع الاجتماعي .

وقد اختلفت رؤى الكتاب في تصويرهم للواقع فمنهم من اعتمد على الواقعية التحليلية ، أو التسجيلية أو الفكرية أو النقدية أو الاجتماعية أو الاشتراكية ، ونقف عند بعض أمثاط هذه الواقعية - على سبيل التمثيل - .

١- الواقعية التسجيلية والنقدية :

نعني بالواقعية التسجيلية ذلك المعنى الذي أرادته أميل زولا Emile Zola (١٨٤٠-١٩٠٢) في مقاله القصة التجريبية The Experimental Novel وفيه يرى " أن الفصاّص يعد ملاحظاً observer وتجربياً Experimentalism . إنه يقدم الحقائق كما يراها شأنه في هذا شأن الملاحظ للحقائق المتحركة على سطح

الأرض ، حيث تدب الشخصوس وتنمو الظواهر . وعندئذ يظهر دور التحريبي فيه ، فيقدم تجربة أي عرض شخصياته في حركتها في إطار قصة معينة ، وذلك بقصد أن يوضح تنابع الحقائق الذي سيكون مطابقاً لمتطلبات حتمية الظواهر التي يتطلبها البحث .^(٧)

وعليه فإن كاتب الواقعية التسجيلية عليه " أن يكون أميناً بمعنى أنه يصور شخصوصه وهي تفعل ما يعتقد بحق أنهم سيقومون به في ظل ظروف معينة . "^(٨)

وقد سيطرت هذه الواقعية التسجيلية على كتابات روائية عديدة في الأدب العربي المعاصر وخاصة عند يحيى حقي في قنديل أم هاشم وعند نجيب محفوظ في المرحلة التي بدأت بالقاهرة الجديدة (قضيحة في القاهرة) وانتهت بالثلاثية ، وعند محمد حلال وخاصة في قهوة المواردي ... ونروت أباظة في نفوس من ذهب ونحاس ، وهارب من الأيام وغيرهم . وصدرت هذه الواقعية التسجيلية عن فلسفة برجوازية تؤمن بأهمية الفرد الذي وإن كان انعكاساً للواقع الاجتماعي إلا أن مشكلته ليست بالضرورة مشكلة المجتمع ، وإن كان هذا لا يمنع من وجود التأثير الاجتماعي للفرد الذي يتحقق في المجتمع من خلال علاقات الفرد بغيره . لذلك تقبلت هذه الواقعية التسجيلية ظاهرة الواقع كما يبدو لنا في محاولة لتقديم التمثيل الموضوعي للواقع الاجتماعي ، فأتجهت إلى تسجيل حقائق الواقع المادية ملتفتة إلى كل ما فيه من جزئيات ."^(٩)

على الرغم من أن نجيب محفوظ ارتبطت أعماله بالواقعية التسجيلية من حيث " التكنيك " إلا أنه من حيث الرؤية ينتمي إلى الواقعية النقدية ، فقد كان نجيب محفوظ حريصاً على رصد الواقع وتسجيل كل جزئياته ودقائقه ولا سيما

ما يخدم التشكيل الفني للنص الروائي .

فقد سجل نجيب محفوظ في هذه الروايات الواقع الحياتي المعيش تسجيلاً دقيقاً ، ولا سيما واقع الطبقات الاجتماعية المتباينة ، لكنه كان يجعل الطبقات الكادحة محور رواياته ، فتصور الثلاثية واقع الحياة والسياسية في الفترة ما بين ١٩١٧ ، ١٩٤٤ ، وتصور خان الخليلي الفترة من سبتمبر سنة ١٩٤١ ، وحتى أواخر أغسطس سنة ١٩٤٢ ، وتصور رفاق المدق عاماً واحداً يقع بين عامي ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ ، وتصور بداية ونهاية الفترة من نوفمبر سنة ١٩٣٥ إلى أواخر سنة ١٩٣٩ ، وتتوالى رواياته في مرحلة الخمسينيات والستينيات والسبعينيات لتصور أنماط الواقع الحياتي المعيش بكل متغيراته وتناقضاته .

فرواية القاهرة الجديدة نجدها تحاول الكشف بصورة أساسية عن عالم الطبقة الأرستقراطية وفسادها وانحلالها ، وعن الطريق المسدود أمام منقضي البرجوازية الصغيرة .

على حين أن رواية " خان الخليلي " تحاول الكشف عن البرجوازية الصغيرة التي لجأت إلى الحى واحتمت به من عطر الحرب العالمية الثانية ، كما يتحدث فيها عن الطبقة الكادحة من أبناء الشعب تلك الطبقة التي توارثت الاضطهاد والكفاح والجوع والمرض من أجدادهم القدامى وحتى اللحظة الآتية في مرحلة الحرب العالمية الثانية .

وبرغم أن نجيب محفوظ عير عن طبقتين متناقضتين في روايته القاهرة الجديدة و خان الخليلي ، حيث فساد الطبقة الأرستقراطية في القاهرة الجديدة ، وفهر الطبقة الكادحة في خان الخليلي إلا أن نجيب محفوظ " رفض الطبقة

الأرستقراطية رفضاً كاملاً باعتبارها أداة استغلال الإنسان وقهره ، كما أنها بماديتها وطموحها الشره تجسد كل ما يكرهه نجيب محفوظ في الإنسان أما الطبقة الكادحة فهو في الوقت الذي يرفض فيه بعض جوانب حياتها يتعامل معها عموماً بتعاطف لا يتخلو من رومانسية وذلك - وإن كانت جاهلة وغير واعية - فهي على الأقل مؤمنة ورافضة للحضارة المادية ، كما أنها فائقة راضية بحياتها لا يورقها طموح شره . وتعامل المؤلف مع الطبقة الكادحة على هذه الصورة جعله أقرب نسبياً إلى طبيعة الإنسان الذي لا يمكن تصويره غيراً خالصاً أو شراً خالصاً وإن كان المؤلف بعيداً عن إدراك حركة الواقع الذي يصعب تصويره على هذه الدرجة من الثبات . " (١٠)

ولا يقف تصويره للواقعية عند حد الشخصية فحسب لكنه يمتد ليشمل المكان الواقعي أيضاً ، فالمكان في خان الخليلي هو المكان الطبيعي ، فحي خان الخليلي ثابت بصفاته منذ أقدم العصور لا يتغير على مستوى البيوت والشوارع يقول في وصفه للحى في أحد المشاهد على سبيل التمثيل : " والجو متلفح بغلالة سمراء كأن الحى في مكان لا تشرق عليه الشمس ، وذلك أن سماءه في نواح كثيرة منها محجوبة بشرفات توصل ما بين العمارات ، وقد جلس الصناع أمام الخوانيت يكون على فتونهم في صر وأناة ، ويدعون آيات بينات من أفانين الصناعة ، فالحي العتيق ما يزال يحتفظ لليد البشرية بقديم سمعتها في المهارة والإبداع ، وقد صمد للحضارة الحديثة يلقى سرعتها الجنونية بحكمتها وألبيتها المعقدة بفنه البسيط ، وواقعيتها الصارمة بخياله الخالم ، ونورها الوهاج بسموته الناعسة . " (١١)

فالكاتب يصف الحى وصفاً واقعياً ، حيث الشمس تحجبها الشرفات

والخواجهز ، حتى تبدو السماء محجوبة عن أعين المارة في شوارع حان الخليلي ، وأسفل هذه الشرفات يجلس الصناع والحرفيون يمارسون أعمالهم اليدوية وصناعاتهم المثابرة ، فضلاً عن التقريرية والمباشرة وذلك في قوله بقفه البسيط ، عياله الحالم حكمته الهادئة .

كما أن الزمن عنده أيضاً بناء واقعي حيث تبدأ الرواية عند نقطة زمنية معينة ، وتظل تتطور تطوراً تدريجياً حتى تصل إلى نهاية الرواية بنهاية النقطة الزمنية فتبدأ الرواية بقوله " وانتصفت الساعة الثانية من مساء يوم من سبتمبر سنة ١٩٤١ وتنتهي في أواخر أغسطس سنة ١٩٤٢ . وما بين نقطتي البداية والنهاية تدور أحداث الرواية في حان الخليلي .

كما تتضح الواقعية أيضاً على مستوى الشخصية " حيث يتعامل نجيب محفوظ مع شخصيات الرواية على ثلاثة مستويات : أولها ؛ مستوى الشخصيات التي تمثل حي حان الخليلي ، ومستوى شخصيات أسرة أحمد عاكف ، ثم مستوى شخصية أحمد عاكف نفسه الذي ركّز عليه باعتباره يمثل حلقة الوصل بين حكايات الرواية الثلاث ، كما يصور الشخصيات في كل مستوى من المستويات بأسلوب فني خاص... وتكاد شخصية المعلم نونو تلخص أهم الصفات الممثلة لجنس الرجل في حي حان الخليلي في أنقى صورها فهو على عكس^(١٢) اسمه رجل متين البنيان مكتمل الرجولة إلى حد كبير رغم تقدمه في السن يقول : " وكان الرجل يرتدي جلباباً ومغطاً أبيض وطاقيّة في الخمسين أو نحو ذلك ، ريع القامة متين البنيان ، كبير الوجه والرأس واضح القسمات يمتاز وجهه بصدعتين ، وفم واسع وشفتين ممتلئتين ولون قمحي مشرب بحمرة . " (١٣)

ويصف الكاتب شخصياته ممثلة في المعلم نونو ، فهي شخصيات بسيطة في حياتها مؤمنة بقضاء الله وقدره ، لا تخشى الغارات التي تشنها طائرات العدو لذلك يقول : " حسن أن يلتبس الإنسان سبيل الطمأنينة وإن كان العمر واحد والرب واحد والمكتوب حتماً تشوفه العين ، إني يا عاكف أفندي من المتوكلين على الله ، وما عرفت حتى الآن طريق المخيب ، أي غيباً يا سعادة البك ؟ هل يستطيع نونو أن يراوغ القدر أو يؤجل قضاء الله . ألم تسمع صالح عميد الحي وهو يغني ، نصيبك في الحياة لازم يصيبك . " (١٤)

وكل الشخصيات في روايته شخصيات تقليدية وواقعية سواء الشخصيات النسائية أو الرجالية ، فالتساء ربات بيوت والرجال صناع وقهوجية وعمال .

ولا تقف الرواية عند حد الواقعية التسجيلية كما في خان الخليلي ، والقاهرة الجديدة ولكنه يتجاوزها إلى الواقعية النقدية كما في روايات " زقاق المدق " ، " بداية ونهاية " ، والثلاثية ، والخرافيش وليالي ألف ليلة .

ففي رواية زقاق المدق على سبيل التمثيل تتضح الواقعية النقدية من خلال نقد الشخصيات للواقع الحياتي المعيش ، وتصوير التناقض السائد في الواقع بين من يملكون كل شيء ومن لا يملكون شيئاً . وبين المادة والروح ممثلة في شخصيتي حميدة ، والسيد رضوان الحسيني .

وبرغم أن رواية " زقاق المدق " تصور نفس الحي الذي تصوره رواية خان الخليلي وفي زمن متقارب ، حيث تصور زقاق المدق الأحداث الحياتية في سنتي ١٩٤٤ ، ١٩٤٥ ، فإن هناك شبه إجماع من النقاد على أن رواية زقاق

المدق أروع فنياً من حيان الخليفي ، وإذا كان أغلب النقاد والدارسين قد أجمعوا على الإعجاب بزقاق المدق فهم يختلفون بعد ذلك في تفسير مصدر إعجابهم ، فبعضهم يكتفي برد هذا الإعجاب إلى الزمن الروائي الذي تصوره الرواية . " (١٥)

ويتنقد الراوي الواقع الحاضر على لسان شخصياته ، وذلك من خلال الحوار بين زبطة وحسنية القرانة ، يقول :

" يالك من شيطان .. لسان شيطان .. وصورة شيطان

فتهد بصوت مسموع وقال باستكانة المستعطف :

- كنت مع ذلك ملكاً في يوم ما .

فهزت رأسها متسائلة في سخرية :

- ملكاً على الأسياد والعفاريت ؟

فقال بلهجة الاستكانة والاستعطف نفسها :

- بل من البشر أنفسهم وأي واحد منا تستقبله الدنيا

كمملك من الملوك ثم يصير بعد ذلك ما يشاء له

نفسه، وهذا خداع حكيم من الحياة ، وإلا فلو أنها

أفصحت لنا عما في ضميرها منذ اللحظة الأولى لأيننا

أن نفارق الأرحام .

- ما شاء الله يا بن الدائخة

فاستدرك زبطة في حماس وسرور

- وهكذا كنت مولوداً سعيداً ، تلقفته الأيدي بالسرور وحاطته

بالعناية والرحمة فهل تشكين بعد ذلك أنني كنت ملكاً ؟

- أبدأ يا مولانا

وأسكرته حرارة الحديث ولذة الأمل فمضى قائلاً :

- وكان مولدي يوماً وبركة أيضاً ، ذلك أن والدي كانا
شحاذين محترفين ، وكانا يكتزيان طفلاً تحمله أمي في أثناء
تجولهما ، فلما أن رزقهما الله بي أغناهما من أطفال الناس
وفرحا بي فرحاً عظيماً . " (١٣)

ويستمر الراوي في سرده لأحداث الرواية معرباً زيف الواقع الحاضر
حيث الفقر والجهل والمرض يعربد في طرقات الأحياء الشعبية حتى زبطة نفسه لم
يسلم من المرض والفقر ، فيصفه الراوي بقوله " وعلى الأرض نمت الكوة مباشرة
كان يوجد شيء مكوم لا يفتق عن أرض المكان قذارة ولوناً ورائحة لولا
أعضاء ولحم ودم تهيه الحق المعلمة حسنية القرانة ، وحسبه أن يرى مرة واحدة لا
ينسى بعد ذلك أبداً ليساطته المتناحية ، فهو جسد نحيل أسود ، وجلباب أسود ،
سواد فوق سواد لولا فرجتان يلمع فيهما بياض غيف هما العينان ، ولم يكن
زبطة - على ذلك - زنجياً بل إنه مصري أسمر اللون في الأصل ولكن القذارة
المليدة بعرق العمر كونت على جثته طبقة سوداء ، كذلك جلبابه لم يكن في البدء
أسود ولكن السواد مصير كل شيء في هذه الحرارة ، وهو لا يكاد يمت بسبب
للرقاق الذي يعيش فيه ، فلا يزور ولا يزار ، لا تقع فيه لأحد ، ولا تقع في أحد
له ... وكان من أهم الأسباب التي دعت أهل الرقاق إلى تجنب رائحته المتنتة ،
فلم يكن الماء يعرف سبيله إلى وجهه وجسده ، وقد آثر وحيدة العزلة على
الاستحمام ، وبادل الناس مقناً على مقنت عن طيب خاطر ، فكان يرقص طرباً
إذا قرع مسبحية صوات على ميت ويقول وكأنه يخاطب الميت " جاء دورك
لتلوق التراب الذي يؤذك لونته ورائحته على جسدي ، وربما قطع وقت فراغه

الطويل في تحبيل صنوف التعذيب التي يتمناها للناس واحداً في ذلك لذة لا تعاد لها لذة ، بتصور جعدة الفران هدفاً لعشرات الفؤوس تضربه حتى تأكله كتلة مهشمة كلها ثقب أو يتحبيل سليم علوان وقد استلقى على الأرض ووابور الزلط يروح عليه ويحيى ودمه يجري نحو الصناديق ، أو يتمثل له السيد رضوان الحسيني تجره الأيدي من لحينه الصهباء نحو الفرن الملتهية ، ثم يستخرجونه منها زكية من الفحم . أو يرى المعلم كرشة مطروحاً تحت عجلات الزمام يمزق أوصاله ثم يلحون أشلاءه في معطف قادر يبيعونه هواة الكلاب . " (١٧)

ويتضح من خلال هذا النص نقد الراوي لتناقضات الواقع الحياتي المعيش ، فينقد كل مظاهر التناقض الذي تعيشه الشخصيات في روايته ، وهذه الشخصيات تمثل التراكيب الاجتماعية المتناقضة في الواقع الحياتي .

وهكذا نجد أن نجيب محفوظ في روايته " حان الخليلي " و " رزاق المدق " قد عبر عن الواقعية التسجيلية من حيث رصدته تجزئيات ودقائق الحياة ، وعن الواقعية النقدية من حيث تعريته للمعايير الاجتماعية المختلة ، فالمعلم كرشة الذي اشترك في ثورة ١٩١٩ وأحرق الشركة اليهودية للسجائر بميدان الحسين وكان من أبطال المعارك التي دارت بين الثوار من ناحية وبين الأرمن واليهود من ناحية ثانية يتحول إلى سمسار انتخابات وتاجر مخدرات .

" وتنقسم الشخصيات التي تعيش في المدق إلى فريقين ، فريق يستمد حياته وعيشه داخل الرزاق ، وفريق يقيم في الرزاق ولكن ظروف رزقه تدفعه إلى خارج الرزاق أحياناً التماساً لأسباب هذا الرزق ، والشخصيات التي لم تتأثر حياتها ، وأنقذها المؤلف من كل المضائبات التي انتهالت على الرزاق ، هي

الشخصيات التي قنعت بحياتها واستمدت رزقها منه ، وعلى رأسهم عم كامل بائع البسبوسة ، والذي كانت حياته نوماً متصلاً ، ولا يكسب أكثر من قوت يومه ، وكل ما يؤرقه أن يجد كفناً لحنته فهو حي كميته ، انزعج حينما رأى سرادق الانتخاب وقلته سرادق ميت لا يدري شيئاً على الإطلاق عن عالم السياسة ، ويرفض تعليق صورة المرشح للنبابة إبراهيم فرحات في دكانه لأنه يعتبرها شتماً يقطع الرزق . " (١٨)

فالرواية من أولها إلى آخرها تصور طبيعة حياة أهل الرقاق تصويراً واقعياً دون تكلف أو عناء ، وهكذا نجد شخصيات حميدة الثمردة ، وحسين كرشة ، والدكتور بوشي ، والست سنية عفيفي ، وعباس الخلو يصورهم الكاتب تصويراً واقعياً في نسج الرواية .

كما نجد أن اللغة في الرواية الواقعية تكون لغة مباشرة وتقليدية في كثير من الأحيان ، وقلما تنحدر إلى التجديد ، ويتضح ذلك من خلال تصويره للشخصيات ، ففي رواية زقاق المدق نجد " أن الشخصيات تتمتع بقدر كبير من الحيوية في الفعل حركة وقولاً ، وتكشف عن نفسها بصورة غير مباشرة من خلال الفعل ، لكن المؤلف يعود ليكرر علينا في تقاريره وبصورة مباشرة ما سبق أن كشفت عنه الشخصيات بصورة غير مباشرة ، ونحن بذلك نواجه في سرد رواية زقاق المدق بأسلوبين مختلفين ويتبادلان الدور باستمرار ، أسلوب يصور الفعل من موقع الحضور وفي جمل قصيرة ترفض مظاهر الفصل والوصل والتأكيد وغيره من أساليب الربط التقليدية بين الجمل ، ولا يستمر هذا الأسلوب طويلاً ولكنه يترك مكانه لأسلوب آخر يتحرك من موقع الماضي في لغة معجمة ، وتسيطر عليه إلى حد كبير طبيعة الجملة التقليدية وكثير من الحوار في الرواية

يتمتع بقدر كم من الحيوية . " (٩٦)

يقول الكاتب مصوراً في أحد مشاهد الرواية هذه اللغة التقريرية المباشرة والواقعية في الوقت نفسه : " عاد الرقاق رويداً إلى عالم الظلال ، والتفت حميدة في ملاءتها ومضت تستمع إلى دقات شبشبها على السلم في طريقها إلى الخارج ، وقطعت الرقاق في عناية عشيبتها وهيئتها لأنها تعلم أن أعيناً أربعمائة تتبعها متفحصة نائمة ، عيني السيد سليم علوان صاحب الوكالة وعيني عباس الحللو الحلاق ، ولم تكن تفاهة ثيابها لتغيب عنها ، فستان من الدموور ، وملاءة قديمة باهتة ، وشبشب رق نعلاه ، بيد أنها تلف الملاءة لفة تشي بحسن قوامها الرشيق ، وتصور عجيزتها الملمومة أحسن تصوير . " (٩٧)

ولا تقف الرواية الواقعية عند هاتين الروايتين لتجيب بحفوظ فحسب بل تمتد لتشمل كل رواياته بداية من الثلاثية وحتى الحرافيش ، إذ تعد هذه المرحلة من أنضج الروايات الواقعية التي كتبها نجيب محفوظ .

ولا يقف الأمر عند نجيب محفوظ فحسب لكنه يمتد لكثير من الروايات العربية ، نذكر منها على سبيل التمثيل رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي ، وعودة الروح لتوفيق الحكيم ، ونجى حقي في روايته قنديل أم هاشم ، وحننا مينا في المضايح الزرق ، وأبو بكر خالد في النبع المر ، وليلى بعلبكي في الآفة المسوخة وروايات فهد إسماعيل ، وعبد الرحمن مجيد الربيعي وغيرهم .

٢- الواقعية الاشتراكية :

ترجع أصول الواقعية الاشتراكية الأولى إلى " أنجلز " ، فقد كان حريصاً

على ربط الأدب بالمجتمع وكان حريصاً في دعوته إلى الالتزام ، وإلى تصوير الصراع الطبقي في البنية الاجتماعية ، فالتص الاشتراكي يحقق هدفه عندما يتمرد على الأوهام التقليدية الشائعة ، وذلك عن طريق الوصف الدقيق للحياة الواقعية ، وهي بذلك تعري العالم البرجوازي بكل سلبياته ، مما يجعل الشدة في القيمة أمر لا مفر منه ، دون الإشارة إلى حل ما ، ولذلك يقول " أنجلز " : إن الواقعية تعني في نظري - إلى جانب الأمانة في نقل التفاصيل - إعادة التصوير الدقيق للخصائص النموذجية في الظروف النموذجية وكلما كانت آراء المؤلف خفية كان هذا من صالح العمل الفني ، كما أن الواقعية التي أتحدث عنها يمكن أن تعبر عن نفسها أيضاً بالرغم من أفكار المؤلف الخاصة . " (٢١)

أي أن الواقعية الاشتراكية تعني بتصوير التناقض القائم في الواقع الحياتي من خلال اختلال التراكيب الاجتماعية ، كما تصور الصراع بين الطبقات بين من يملك كل شيء ومن لا يملك شيئاً .

ولذلك يرى " أنجلز " بالنسبة لبناء الشخصية " أنه يجدر أن تمثل كل شخصية طبقة اجتماعية أو تياراً محدداً ، كي تمثل بالتالي أفكاراً خاصة بعصرها ، وتجسد دوافعها وحركاتها ، لا في الرغبة الفردية المسكينة ، وإنما على وجه الدقة في التيار التاريخي . " (٢٢)

وقد مثل هذا الاتجاه بلزاك ، ومكسيم جوركي ، وتولستوي ، ودستوفيسكي ، ويوسف إدريس ، ونوال السعداوي ، وغسان كنفاني ، والطاهر وطار ، وعبد الله العروبي ، ومحمد عمر الدين التازي ، وعبد الرحمن منيف ، وغيرهم . وتقف عند بعض أعمال يوسف إدريس - على سبيل التمثيل -

ولاسيما في روايته الحرام سنة ١٩٥٩ ، العيب سنة ١٩٦٢ ، فقد عبّر في هاتين الروايتين عن كفاح الطبقة الكادحة ، وتحليل معاناة أفرادها وما يتصل بهذه المعاناة من سقوط اجتماعي يضع إصبع الاتهام أمام القوى الاجتماعية المتناوئة وخاصة البرجوازية الصغيرة ، فقد دارت الروايتان حول أزمتين فرديتين في الظاهر إلا أن كلا منهما كانت في الواقع انعكاساً لمأساة اجتماعية قائمة . مأساة " الحرام " هي أزمة عزيزة التي حملت سفاحاً ، وقتلت ولدها عند مولده خوفاً ثم ماتت بحمى النقص ، ومأساة العيب هي أزمة سناء التي انهارت أمام رشوة عبادة بك ، وأمام رغبة زميلها محمد الجندي . " (٢٣)

وهذه المأساة ليست في الحقيقة مأساة فردية ، لكن الكاتب يقي من خلالها تعرية سلبيات الواقع الاجتماعي ، ولا سيما سلبيات التراكيب الاجتماعية الطبقية ، فعزيزة هي زوجة أحد عمال التراحيل الذين يمثلون شريحة الطبقة الكادحة في المجتمع المصري ، تلك الشريحة التي لا تملك غير أجرها اليومي الذي تحصل عليه من عملها في أرض أحد كبار الملاك الزراعيين يقول الراوي مصوراً حياة عزيزة وزوجها :

" كان يعمل باليومية ، يوم فيه وعشرة ما فيش ، وعماده كله على مواسم الرحيلة حتى يقبض من الحاج عبد الرحيم المقل هو وعزيزة وستين طويلة حافلة قضاهما هو وعزيزة في القرية وبلاد الناس وجعا القليل ، ولكنهما عاشا ، وعلفا عبد الله الصغير وناهية وزبيدة ، عاشا يقبضان القبطية من الحاج عبد الرحيم في موسم القطن ، ويعيشون جميعاً عليها بقية العام ، يعيشون غصباً ومحايلة وبالجنينة أحياناً والعيش الخاف والملح في أحيان . ولكنهم يعيشون والسلام . " (٢٤)

وهكذا نجد أن الرواية تصور حياة الفقر والمرض والجهل التي سيطرت على الطبقة الشعبية ، كما تصور أيضاً حياة الثرف التي تحياها الطبقة الرجوازية ومن هنا يبرز التناقض والصراع بين الطبقتين بيد أن الطبقة الشعبية مغلوطة على أمرها ، ولا تستطيع فعل شيء غير الاستسلام للطبقة الرجوازية . ولذلك يفسر الكاتب الطبقة الشعبية الممثلة بعمال الزاحيل بقوله : " إنهم أنصار يلتقطون الدودة ويجمعون القطن ويظهرون المصارف ، الشاب فيهم نقر ، والصغير نقر ، كلهم أرجل شققها الجوع والحفاء وحششتها الأرض الصلبة ، وأيد معروقة حرقتها الشمس ، ووجود متجهمة لا تعرف حزنها من فرحها ولا رجلها من امرأتها ، حتى الملابس لا فرق بين ملابس الكبير أو الصغير ولا بين جلباب الرجل وقد حال لونه وتناثرت فيه الخروق ، وثوب المرأة الأسود الباهت الذي تنسل الحيوط من كل مكان فيه ، بل كثيراً ما كان يحدث أن يستعير الرجل منهم جلباب امرأته ، وتستعير المرأة جلباب زوجها دون أن يلاحظ أحد أي فارق . " (٢٤)

ويقدم الكاتب هذه الأحداث تقديماً واقعياً وبعيداً عن التكلف والافتعال، ويصور من خلالها ظلم الطبقة الرجوازية لعمال الزاحيل .

وهكذا " قدم يوسف إدريس رؤيته الواقعية هذه من خلال أسلوب بناء يخضع لنظام محكم تمثل في الترابط بين القضيحتين الصغرى والكبرى كما تمثل في الدلالات الرمزية التي يمكن أن تؤخذ من المقابلات بين المشاهد على النحو الذي رأيناه وإذا كان المؤلف قد اعتمد المنهج التحليلي في بحثه للظاهرة الاجتماعية . وفي تتبعه للمواقف إلا أنه في أغلب الرواية كان يصدر عن حس تسجيلي يهتم برصد الظواهر المادية للواقع ... ويوسف إدريس في روايته يلج أكبر من خلال

الشكل العام على موقف التعرية الذي يحمل موقف الإدانة بشكل غير مباشر ،
ومن هنا لم يكن هناك مجال في رؤيته ليطل إيجابي يقود حركة التغيير " .^(٢٥)
وهكذا تتضح سمات الواقعية الاشتراكية في بعض أعمال يوسف إدريس كأحد
الروائيين العرب الكبار .

مراد عبد الرحمن مبروك

الرواية فيما بعد الواقعية

فيما بعد الواقعية :

يعنى بالرواية تلك الرواية التي تتجاوز الأطر الواقعية والتقليدية المألوفة إلى أطر رمزية وإيحائية ودلالية ، وتوضح هذه الأطر من خلال الرمز التزائي أو التوليدي ، أو الحلم أو تيار الوعي .

وبرغم أن إرغاصات الرواية التجديدية قد ظهرت في فترة مبكرة مع الواقعية ، إلا أنها شكلت مرحلة بارزة منذ أواخر الستينات وحتى نهاية هذا القرن .

وقد اتسمت الرواية في هذه الفترة الزمنية بمجموعة من السمات منها استلهام التراث وتوظيفه فنياً في نسج الرواية بحيث يحصل أبعاداً رمزية وإيحائية ودلالية ، والتشكيلات المستخدمة للأبنية الزمانية والمكانية

١-٣ استلهام التراث :

ويعنى به استلهام الكاتب للتراث العربي المكتوب والشفاهي سواء كان هذا التراث تاريخياً أو فرعونياً أو أسطورياً أو صوفياً أو فولكلورياً ، وتوارثه الأجيال حتى المعاصرة . واستوحاه الكتاب بغية طرح دلالات إيحائية للتعبير عن الواقع الحاضر . وقد يلتقي التراث العربي بالتراث الإنساني خاصة في الأنماط

وينقسم الرمز التراثي إلى عدة أنماط منها نمط التراث التاريخي أو الصوفي أو الشعبي أو الديني أو الأدبي .

على المستوى التاريخي نجد روايات سعد مكاي وجمال القبطاني ، وإبراهيم الكوني ، وغيرهم تتوغل الشخصيات التاريخية توظيفاً رمزياً . ففي رواية "السائرون نياما" لسعد مكاي يشكل التاريخ بعداً رمزياً ، حيث حاول الكاتب أن يعري زيف الواقع من خلال الشخصيات التاريخية المتمثلة في الحكام والسلاطين الممالك وحملها الكاتب بعداً رمزياً مثل شخصية السلطان محمد بن قايتباي وتهديده للصبية بقطع لسانها بقول : " فلمحوا صببة خارقة الحسن تتوثب مجنونة برعيتها بين جدران الشرفة ، وكلما لطمها جدار ارتدت يعولها حتى يصدها جدار آخر ورأوا معها المسخ المفزع على حقيقته شيطاناً غموراً يتسلى برعيتها" (٢٦) .

فالكاتب يعري زيف الحياة السياسية والاجتماعية حيث ينغمس الحكام في ملذاتهم بينما يعاني الشعب عذاب الجوع والخوف .

وإلى جانب حوادث القتل تكثر حوادث خطف الممالك للفتيات البرينات فتحطف عزة أخت خالد ، ويصبح خالد قائلاً : " ياناس أختي يا عالم الممالك هاجموا النساء في حمام الحيامة وخطفوا أختي عزة" (٢٧) .

وتشكل شخصية عزة رمزاً يقفون بالأرض والحرية والحق والعدل ولذلك يقول خالد للشبيخة زليخة : " عزة في السماء وفي كل مكان نعم يا ست الشبيخة

نعم.. عزة يذاها في البحر المالح وقدمائها في أرض الصعيد وملء البر أنفاسها
الطاهرة" (٢٨).

وهكذا تشكل الشخصية بعداً رمزياً لا يقف عند حد الرصد والتسجيل
لكنه يحملها قيمة إنسانية . فتصبح عزة - على سبيل التمثيل - رمزاً لضياح الأرض
والحق والحرية . ويصبح الحكام الذين تبدلوا على البلاد رمزاً للقوى السلطوية
القهرية.

وتشكل الشخصية التاريخية بعداً رمزياً أيضاً في رواية الزيني بركات
للغيطاني فشخصية الزيني تعد معادلاً موضوعياً للشخصية المعاصرة التي أودت
بالشعب المصري إلى الهزيمة في سنة ١٩٦٧ ، فقد كتب الغيطاني في هذه الرواية في
عامي (١٩٧٠/١٩٧١) وزمن الرواية هو زمن تولي قنصوه الغوري حكم البلاد
منذ عام ٩١٢ هـ حتى هزيمة مرج وأبعد لذلك يقول الغيطاني : " لقد أسرني ابن
اياس ، ولو كنت قد عشت في زمنه لكتبت ما كتب . وكتابه كتاب ضخيم
قرأته للمرة الأولى وبعد هزيمة ١٩٦٧ أعدت اكتشافه لأنه عاش في حقبة تاريخية
تشبه في كثير من الجوانب الحقبة التي عشناها قبل ١٩٦٧ وبعدها فقد شهد هو
هزيمة مصر أمام العثمانيين وشهدت أنا هزيمتها أمام إسرائيل " (٢٩).

ويدور الرمز في هذه الرواية في عدة محاور: الأول : محور صراع السلطة
بين زكريا والزيني بركات وخايريك ، وهذه الطائفة ترمز للشخصيات الطفيلية
التي تسعى للسلطة لما فيها الذاتية دون العناية بمصلحة الشعب أو الوطن ، وتعبر
عن الطبقة الطفيلية التي قفرت إلى قمة الهرم الاقتصادي منذ أواخر السنينات ،
والثاني محور السقوط الذي تمثل في الشخصيات رمز السقوط والضياع نتيجة

تفاتها وتملقها لرجال السلطة وتمثل هذا في بعض الأئمة والوعاظ والرجال النفعيين مثل الشيخ ربحان وبعض البصاحين مثل عمرو "وأبو الخير" ، والثالث محور الانتماء ويرمز للشخصيات المنتمية للوطن والأرض برغم القهر مثل سعيد الجهنبي، ومنصور والشيخ أبو السعود ، وبهاء الحق علوان .

ومثلما كانت عزة رمزاً للأرض والوطن في "السائرون نياماً" فقد كانت سمح رمزاً للأرض والوطن أيضاً في الزيتي يركات .

وتشكل الشخصيات الثنائية الشعبية بعداً آخر من الأبعاد الرمزية في الرواية العربية ، ففي رواية "ليالي ألف ليلة" لنجيب محفوظ تشكل شخصيات السندباد، وعبد الله البلخي وشهرزاد ، وعلاء الدين ، وشهريار بعداً رمزياً . فقد استوحى شخصية علاء الدين وحملها أبعاداً رمزاً حيث يؤكد من خلالها على ظلم الحكام للرعية وإلحاقهم النهم بالأبرياء . فقد أمر كبير الشرطة بنفثيش بيت علاء الدين في ليلة زواجه من ابنة الشيخ البلخي ، لأن البلخي رفض تزويج ابنته لابن كبير الشرطة وزوجها لعلاء الدين وقبض عليه وسط جموع الحاضرين وحكموا عليه بالإعدام .

ويحمل شخصية السندباد وبعداً رمزياً أيضاً ، ففي نهاية الرواية يستدعي الكاتب شخصية " السندباد " الذي عاد بعد أن تغيرت ملامح الواقع ، فيسمع السلطان حكايات السندباد التي تحدث على الحرية والعدل ، وحينئذ يكي السلطان على الماضي المقرون بالقتل والظلم وتعد حكاية السندباد لازمة رمزية في الرواية . فقد عاد السندباد في الرواية لكنه لم يعد في الواقع .

ويرتبط الرمز الشعبي بالأسطوري من حيث الدلالة على الخصوبة الميلاد في رواية "الطوق والأسطورة" ليحيى الطاهر عبد الله ، فيربط الكاتب بين إخصاب المرأة وإخصاب الأرض ، إذ كلما كان الواقع عقيماً العرس عقيماً أيضاً ولا يصبح اللجوء إلى الطقوس الأسطورية أمراً مجدياً تقول الأم خزينة لابتها : "الرجل منهم يفلح الأرض ، بحرثها ويرمي البذور ويتابع الري ، ثم يحصد ، هل يفلح الحداد أرضه ثم أن الأرض كافرة لا تعطي ؟ تكلمي ؟ ترددت فهيمة ثم باحت ، ينفخ المصباح ويأتي إلى فراشنا ، يلمني ويظل يقاوم ، هناك قوة تقيده ، بحر وقت طويل ، يهدم وينقلت في بكاء مر " (٢٠٠) .

فيربط الكاتب بين ، رمز المرأة والأرض من حيث عملية الإخصاب والتحدد فقد كان البشر يعتقدون قبل معرفتهم بالأسباب العضوية للحمل أن الأمومة تعود إلى إدخال الأطفال مباشرة في بطن المرأة وكل ذلك يعني أن صورة الأرض الأم الأسطورية التي تتمتع بقابلية خصيب لا متناهية سبقت في العقلية البدائية آلهة الخصب النباتي التي تأكدت في الدور الريفي الزراعي " (٢١) .

ولا يقف الأمر عند الشخصية التراثية ، بل يمتد الرمز ليشمل النص التراثي ، إذ من الممكن أن يحمل النص التراثي بعداً رمزياً يتضح ذلك في بعض روايات الشرقاوي ، محمد خليل قاسم ، سعد مكاي ، الغيطاني ، محمد جبريل ، أحمد الشيخ ، نبيل عبد الحميد وغيرهم . ففي رواية " الشمنورة " لمحمد خليل قاسم يتضح الرمز التراثي من خلال النصوص التراثية المستوحاة ، فتأتي الأغنية الشعبية تعبيراً عن حالات الحزن والفرح في آن واحد ، وفي الوقت نفسه تكون رمزاً للتناقض القائم في الواقع الحياتي يقول الراوي بحسباً نص الأغنية الشعبية

التوبة :

أبدن أبدنا بالناتون فأيا يموتا
يرووثن المرايا بالناتون فأيا يموتا*

وعندما لا يفهمها حسن المصري يترجمها له المأذون فتقول معاني الكلمات :

لن يغيب عن خاطري

إلى الأبد لن يغيب

وجه عذراء

ناعم مثل المرايا

لن يغيب .. لن يغيب^(٣٢)

فيعر النص الشعبي هنا عن الفرحة التي تغمر الحب بمحبوبته عندما يفوز بلقائها ، فمهما تبدلت الأيام والسنون يظل وجه محبوبته في دارة التوبي القديم لا يفارقه ، وفي الوقت نفسه يعبر هذا النص عن مرارة الغربة التي يعانيها الرجال الغائبون عن محبوباتهم وديارهم واعتمدت رواية " الناس في كفر عسكر " لأحمد الشيخ علو، توظيف النص الشعبي الممثل في الأمثال الشعبية لتكون أداة رمزية عن الواقع المعيش وذلك في أكثر من موضع^(٣٣).

كما نجد النصوص المدونة التاريخية والدينية والأدبية تمثل ملمحاً رمزياً في روايات الزيني بركات للغيطاني ، وحافة الفردوس لنيل عبد الحميد ، ومن أوراق أبي الطيب المتنبي لمحمد جبريل . غير أن النص السرّي يتناص مع النص الروائي ويحملة الكاتب بعداً رمزياً يخرج من إطاره التراثي إلى إطاره الرمزي ، كما نجد النص الصوفي عند سعد مكاوي وجمال الغيطاني يشكل بعداً رمزياً أيضاً .

ولا يقف البعد التراثي عند حد اللغة التراثية أو الشخصية التراثية لكنه يعتمد لتشكيل الشكل التراثي^(٢٤) أيضاً ، وذلك بغية تشكيل شكل روائي عربي أصيل ، يستمد أصوله من تراثنا العربي ويعبر عن واقعنا الحاضر. أي أن الروائي يعيد تشكيل الشكل الروائي ليصبح الشكل نفسه أداة تعبيرية عن واقعنا المعيش فقد وجد الشكل التاريخي في الرواية عند جمال الغيطاني والشكل التوثيقي عند محمد مستحجاب ومحمد جبريل في روايتهما " من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ " ، " ومن أوراق أبي الطيب المتنبي " والشكل الشعبي عند نجيب محفوظ ودلال خليفة.

والأشكال الأدبية تعكس في حد ذاتها حركة المجتمع ، وتصور مضامينه وتعبر عن أتماطه وتراكيبه ، ومن ثم يعد استلهاهما أداة رمزية وإيحائية عن الواقع المعيش . ونقف عند الشكل الشعبي في روايتي " ليالي ألف ليلة " لنجيب محفوظ ، " ومن البحار القديم إليك " لدلال خليفة على سبيل التمثيل .

وقد بدأت إرهاصات هذا الشكل في روايات أحلام شهرزاد لطله حسين ، سنة ١٩٤٢ ، على الزريق ، وسيف بن ذي يزن لفاروق حورشيد ثم الحرافيش لنجيب محفوظ ، وأخيراً من البحار القديم للسيدة دلال خليفة .

ففي رواية الحرافيش سنة ١٩٧٧ اعتمد نجيب محفوظ على الشكل الخارجي لليالي العربية ، فإذا كانت الليالي العربية قسمت إلى حكايات كل حكاية تدور حول موضوع ما وتتسلسل هذه الموضوعات تسلسلاً سببياً حتى تنتهي الرواية فإن ليالي نجيب محفوظ قسمت أيضاً إلى مجموعة من الحكايات المتتابعة تتابعاً سببياً ، والمتسلسلة تسلسلاً زمنياً يربط بينها تتابع الأحداث وتتابع

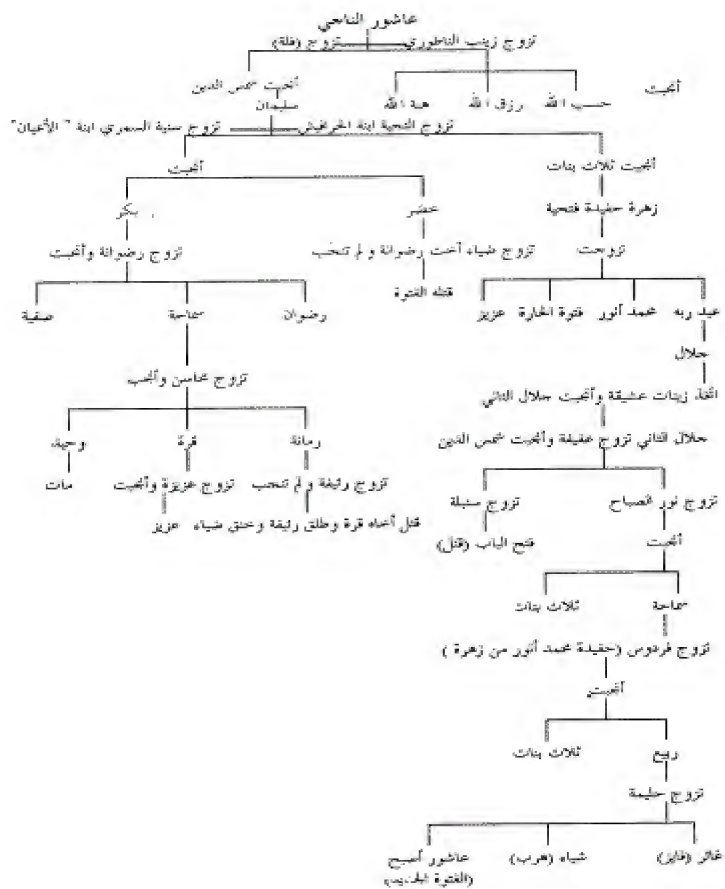
الزمن وهذه الحكايات على التوالي هي : " حكاية عاشور الناجي - حكاية شمس الدين ، حكاية الحب والقطبان - حكاية المارد - قرة عيني - شهد الملكة - جلال صاحب الجلالة - الأشباح - سارق النخلة - الثوت والنبوت " .

وهذه الحكايات تتبع جذور عائلة الناجي منذ بدايتها حتى أصبح فتوة الحارة وظلت سلالة تتتابع زمنياً حتى ظهر عاشور الأخير في نهاية الرواية ليحقق العدل بين الناس . والشكل التالي يوضح التتابع الزمني الذي حرص عليه الكاتب في بناء حكاياته كما يوضح تالفي تقطي البداية والنهاية كما في الليالي العربية .

ومن خلال الشكل التالي يتضح لنا مدى استلهم الكاتب للشكل التراثي العربي الممثل في شكل في شكل الليالي العربية ليكون رمزاً للتشكيل الحضاري العربي ، غير أن الليالي العربية اعتمدت على الحكايات الخرافية الأسطورية بينما اعتمدت حكايات نجيب محفوظ على الحكايات والأحداث الواقعية .

ويصبح لعالم الجن دور بارز في حياة الانسان في حكايات الليالي العربية وليالي نجيب محفوظ . فقد ذكر الجن والعفاريت في كل الليالي العربية ، وفي بعض ليالي نجيب محفوظ ولا سيما الحكايتين السابعة والثامنة ، حيث نجد جلال بن عبيد ربه القران يصبح فتوة الحارة ويبقى أن يؤاخي الجن ويلتحم بالخلود .

وإذا كانت الصورة التي تحكم الليالي العربية صورة دائرية أي أن البداية والنهاية تدور حول صورة واحدة ، فتصبح البداية هي النهاية والعكس ، فبدأت الليالي العربية بصورة شهرزاد وهي تحاول صرف الملك شهريار عن شروره



وانتهت عند نفس الصورة وقد انصرف الملك عن شروره ، فإن ملحمة الحرافيش دار بناؤها أيضاً حول نفس الصورة الدائرية فبدأت الحكاية الأولى بالمعلم "عاشور الناجي" وهو يطمح لتحقيق العدل وانتهت بالحكاية العاشرة وقد تحقق العدل في عهد عاشور الجديد ، وتتضح دائرية الصورة من خلال الشكل السابق والشكل التالي أيضاً.

ويتضح من خلال الشكل السابق والشكل التالي التقارب الكبير في رسم ملامح شخصيتي عاشور الأول والأخير في الحكايتين الأولى والأخيرة ومنهما يتشكل الشكل الدائري .

وعلى الرغم من استلھام بحیب محفوظ للشكل الشعبي الذي تمثل في بناء الحكايات الشعبية وتتابعها الرمزي وصب فيها مضامين عصرية ترتبط بالواقع وتعبّر عنه ، إلا أنه في استلھامه للشكل الشعبي اهتم بالإطار الخارجي لشكل الليالي العربية ولم يتغلغل في بناء الشكل الشعبي بحيث يجمع هذا الشكل بين الأبعاد التراثية والمعاصرة في موازنة فنية ، بل غلبت الأبعاد المعاصرة على إطار الشكل الشعبي المستوحى من الليالي . أي أن استوحى الإطار العام للشكل وصب فيه مضامين معاصرة ترتبط بالواقع الحاضر .

وتحققت الموازنة الفنية في روايته ليالي ألف ليلة " سنة ١٩٨٢ ، حيث عبر فيها عن البعدين التراثي والمعاصر ومزج بينهما مزجاً فنياً يصعب معه فصل الشكل عن المضمون .

فتبدأ ملامح الشكل الشعبي مع افتتاحية الرواية التي تتوافق مع افتتاحية الليالي العربية من حيث تناول حكاية الملك شهريار وأخيه شاه الزمان ، وتكون هذه الحكاية تعبيراً عن محتوى الصراع الذي يدور بين الخير والشر ثم تتتابع الحكايات بعد ذلك تتابعا زمنياً منتظماً ثم تأتي النهاية التي تحسم حلبة الصراع بأن يعدل الملك شهريار عن ظلمه وقته للأبرياء ويصبح مثلاً للعدل والحرية وتتيح ليالي نجيب محفوظ هذا البناء فيتكون شكلها الفني من افتتاحية تتناول أربع حكايات قصيرة عن شهريار وشهرزاد والشيخ عبد الله البلخي ، ومقهي الأمراء.

وإذا كانت الليالي العربية انتهت بعفو الملك شهريار عن الملكة شهريزاد فقد أتى نجيب محفوظ بهذه النهاية ووضعها في بداية روايته ، وكان عفو الملك عن شهرزاد ليس معناه انصراف الملك عن شروعه ، بل إنه ما زال يمارس قتلته للأبرياء . وكان الكاتب لا يبغي استدعاء الشكل الشعبي ، كما هو بل يعني أن يعبر من خلاله عن أتماط الحياة المعاصرة ويتشابه شكل الرواية مع شكل الليالي من حيث طبيعة سرد الحكايات الشعبية وتتابعها زمنياً ومن حيث بناء الشخصية وبناء المكان وبناء الحدث والاستطراد واستيحاء الأشعار الفارسية .

وظل الشكل الشعبي ممتدا في كثير من الروايات العربية وكان آخرها رواية " من البحار القديم إليك " للكاتبة القطرية دلال خليفة فالرواية من أولها إلى آخرها وتستخدم تكنيك الليالي العربية ، فقد جاءت رسالة البحار القديم متتابعة زمنياً تصاعدياً ، منذ أن جلس البحار القديم على شاطئ البحر يكتب رسالته للمختلص القادم الذي لم يأت بعد إلى أن فرغ منها في آخر ليلة من ليالي الرواية وظل الراوي يسرد رسالته يوماً بعد يوم ، حتى إذا اكتملت الرسالة انتهت

الرواية في نهاية كل ليلة يشتد الإعياء على الراوي (البحار القديم) فيكشف عن الكتابة ويعد المحلّص القادم بأن يكمل له الرسالة في اليوم التالي يقول على سبيل التمثيل في نهاية اليوم الأول لكتابة الرسالة : " إنني أُنْشَأُ الآن ولم أُنْهَ قادراً على مواصلة الكتابة ، لذلك فقد حان موعد عودتي إلى الفراش ولنَدعُ استكمال الرسالة إلى يوم آخر "ص ٢٦.

ومن الواضح أن الكاتبة قد وُغِفت هذا الشكل على نقيض دلالة التراثية، فإذا كانت الليالي العربية يعتمد القص فيها على وقت الليل وحتى الصباح وتنتهي حكاية كل ليلة بقوله " أدرك شهرير الصباح فسكت عن الكلام المباح " فإن الكاتبة هنا لم تلتزم التسلسل المنطقي فمن الممكن أن تستكمل حكايتها في أول النهار أو آخره ، أو أول الليل ، ولكن في كل الأحوال تستكملها في اليوم التالي كما في الليالي العربية ، لكنها لا تلتزم بالتوقيت الدقيق والمنظم الموجود في الليالي العربية . ويرجع ذلك إلى ارتباط الحكيم بالحالات الشعورية للشخصية الروائية. فعندما يشتد الإعياء بالراوي يأوي إلى النوم ثم يستأنف الحكيم في وقت آخر من اليوم التالي . فالبناء الهيكلي للرواية هو نفسه البناء الهيكلي لليالي العربية . فقد تناس شكل الرواية مع الشكل التراثي الشعبي لليالي ، حتى نشعر وكأننا نقرأ حكايات الليالي العربية ولكن بمنظور فكري مغاير .

(٣)

وعلى مستوى البناء الزمني للرواية تجدها تعتمد على التشكيل الزمني الخارجي لليالي العربية ، حيث يدور كلاهما حول الحاضر والماضي والمستقبل ، فإذا كانت شهرزاد في الليالي العربية ظلت تقص لشهرير حكايات الماضي

والحاضر التي لم تنته بعد وفي كل مرة تجعل شهر يار يتطلع للمستقبل ، فإن البحار القديم ظل يسرد حكاياته المتتابعة في كل ليلة حتى انتهت ليالي البحار القديم لكن حكاياته لم تنته بعد ، وظل حتى نهاية الرواية في انتظار المخلص القادم الذي يضع نهاية هذه الحكايات الأساوية ، التي تقع في واقعا المعيش ولذلك يكتب رسالته لصديقه الذي لم يأت بعد يقول الراوي في بداية الحكاية (الرسالة): " ليت شعري هل تصل هذه الرسالة يوماً ؟ إنني أكتبها وقد أعلم أنها ربما لا تصلك قريباً كما أتمنى وأنها قد تسغرق في الوصول إليك قرناً من الزمان أو يزيد ، أو قد تضل في الحطيم العظيم فلا تصلك على الإطلاق ولكن كلي رجاء أنها مهما ضللتها الرياح ومهما سافرت بها الأمواج ومهما طال بها الزمان فلا بد أن تصلك يوماً ، لا بد " .

ثم تتكرر عبارة " أيها الصديق الذي لم أره " في معظم حكايات الراوي أو البحار القديم ولا سيما في حكايات النصف الثاني من الرسالة في صفحات ١٤٠-١٢٥-١٢٢-١٦٠-١٧٠-١٧٩-١٨٣-١٨٤-١٩٠... إلخ . ولعل شيوخ هذه العبارة على الراوي في هذه المواضع من الرسالة يرجع إلى الرؤية المطروحة في هذه الحكايات ، ففيها سيطرة سفينة الأعداء على كل مقدرات الحياة ، حتى غدت سفينة الراوي فاقدة الإدارة والتحريك وعاجزة عن اتخاذ القرار إلا بأمر من - ربان سفينة الأعداء ، وأخذوا يقلدون سفينة الأعداء في كل شيء يقول البحار القديم " أما نحن فقد أصبحنا نأخذ كثيراً من الأشياء التي يجدونها في مخطوطهم حتى سراويلهم المطاطية وياقاتهم العريضة التي كانوا يرتدونها قبل أن يعثروا على المخطوط أصبح معظم معظمنا يرتديها بعد أن نخلصنا من كثير من ملابسنا " ص ١٥٢ .

ولا يقف الأمر عن هذا الحد بل إن ريان السفينة ظل عاجزاً عن اتخاذ قرار بغير إذن من ريان سفينة الأعداء ، ويدرك الريان هذه الحقيقة المرة لكنه عاجز عن الفعل يقول ريان السفينة : " كنت أفكر " لماذا أصبحنا عاجزين عن السير في مسار غير مسار تلك السفينة ، لماذا أصبح كل ما لدينا من تلك السفينة؟ لماذا لم أعد ذلك الريان المعتد بنفسه ؟ ص ٢٠٤

ومن ثم يظل الراوي (البحار القديم) طوال الرواية يتطلع للمخلص القادم الذي لم يأت بعد كي يخلص السفينة العربية الضائعة في عمق البحر العظيم من مؤامرات الأعداء ودهائهم .

وإذا كانت الليلة الواحدة في الليالي العربية بمثابة الوحدة الزمنية الصغرى فإن الليلة الواحدة أيضاً في رواية دلال خليفة تمثل الوحدة الزمنية الصغرى ومجموع هذه الليالي أو الحكايات في الرواية يشكل الوحدة الزمنية الكبرى .

والمتبع للصيغ السردية في الرواية يجد أن العملية السردية لليالي البحار القديم قد طغت فيها الصيغ الدالة على الحاضر والمستقبل برغم أنها تسرد أحداثاً ماضية ، ويرجع ذلك إلى استحضار الراوي للماضي في زمن الحضور فيسرد كما لو كان في اللحظة الآتية أو المستقبلية ويرجع ذلك أيضاً لمعايشة السارد للأحداث معايشة حقيقية . يقول البحار القديم على سبيل التمثيل في بداية تسجيله للحكاية الأولى للقادم الذي لم يأت بعد " قد لا تدرك مدى سعادتي بوصول هذه الرسالة إليك لأنك لم تكن قط في مكاني هذا ، هنا في هذه السفينة . إننا على ظهرها منذ ستين نكاد لا نعلم عددها ، وكنا سعداء وهي تشق بنا عباب البحر وتنتقل بنا من مكان إلى مكان ومن زمن إلى زمن لأ يرافقنا إلا

البحر بأمواجه التي ترتفع وتنخفض فتصدر أصواتاً ألفناها حتى نكاد لا نشعر بها... "

فالصيغ المستخدمة في هذا النص على سبيل التمثيل تدل على المعاشية للماضي في زمن الحضور ، وقد يساعد على شيوع هذه الصيغ فيما نظن لجوء الكاتب إلى المسار المعكوس لزمن الشكل الروائي ، فقد بدأت الرواية بزمان وصول الرسالة أو الحكايات المسروقة للقادم الذي لم يأت بعد يقول الروائي " فيها أنت تقرأ هذه الرسالة إذن فقد وصلت رسالتك رسالتي أخيراً " . ويشرع الروائي في قراءة الرسالة من أولها إلى آخرها . وتنتهي الرواية بعد أن يفرغ الراوي أو البحار القديم من كتاباتها ويودعها في صندوق تمهيداً لائقائها في البحر يقول : " أما الآن فقد أزف الموعد ، ويوشك ضياء الفجر أن يهتك ستر الليل ، ويجدر بي أن أقذف بهذه الرسالة إلى البحر الساعة فلا متسع للحديث الآن " ص ٢٠٩ .

هذا البناء المعكوس للزمن والذي يشبه بناء الزمن في الليالي العربية يسهم في تشكيل الصيغ السردية الدالة على الحضور والاستقبال لأن السارد يعايش أحداث الرسالة الماضية كما لو كانت كائنة في الواقع الحاضر .

(٤)

وإذا كانت الرؤية الفكرية في الليالي العربية أقرب إلى الرؤية الأسطورية منها إلى الواقع فإن الرؤية الفكرية عند دلال خليفة تحولت فيها الأسطورة إلى واقع ، فقد تحول العدو في الرواية إلى صديق حميم وضيف عزيز وحليف عسكري واستراتيجي ، وذلك عندما كان يجتمع ريان السفينة سراً مع ريان سفينة العدو

دون أن يعلم البحارة محتوى الاجتماعات السرية بينهما . وكثيراً ما كان الطاهي أو الرقيب أو المارد أو البحار القديم يحاولون معرفة ما يدور بشأن سفيتهم لكن الربان كان يخفي عنهم كل قراراته السرية . الأمر الذي أدى إلى ضياعهم وضياع عظوظهم وتراثهم الفكري والحضاري والديني ، ومن هنا تحول الواقع في الرواية إلى أسطورة ، فقد انقلبت معايير الواقع انقلاباً أفرب إلى الرؤية الأسطورية في الليالي العربية ، فقد تحول الربان النبيل الذي يحقق الانتصارات لبحارته إلى شخصية انتهازية وطفيلية ، كما تحول الرقيب من شخصية تكبره سفينة الأعداء ولا تطبق رؤيتها إلى شخصية معجبة بكل شيء في سفينة الأعداء حتى المارد رمز القوة والدفاع والشجاعة عندما زار سفيتهم أعجب بعدتهم وعنادهم وشعر بالضالة والخوف ، يقول الرقيب على سبيل التمثيل " ولكني أحب جهاز المراقبة الذي اشتريناه منهم والذي يعطيني من تسلق الصارية وأحب هذا الشاي ، ورقع كونه فرش رشقة ثم أكمل : وأحب أشياء كثيرة من التي تجلبها منهم لذلك لا أراهم أعداء ، ولا أحب أن أراهم أعداء . ثم إلى متى ستقاتل ؟ أخبرني أما كفانا من ذهب من رجالنا وما عانيناه ؟ ص ٢٠٣ .

واشتد الرعب بالبحارة من جراء العاصفة التي تسبب فيها الأعداء وأدت إلى قتل المارد . وتحول كل أفراد السفينة إلى أصدقاء لسفينة الأعداء . والشخصية التي ظلت تقاوم بمفردها دون جدوى هو البحار القديم " . حتى أصبحت شخصية البحار القديم شخصية أسطورية لا تملك غير تدوين حكاياتها في رسالة صامتة وإرسالها إلى القادم المنتظر عبر أمواج البحر العظيم عليها تصل للمخلص القادم الذي لم يأت بعد .

إن شخصية البحار القديم تتحول إلى أسطورة تقاوم تغيرات الزمن وتحولات الواقع فقد تبدلت كل الأشياء من حوله حتى الرجال الأقوياء أصحاب المواقف الفكرية تبدلت مواقفهم وأصبحوا يسايرون الريان في كسل أفكاره وتحولاته . وظل البحار يقاوم كل سيل الأفكار الجديدة والتغيرات المساوية حتى أصبح في نظرهم غريباً عن الواقع المعيش ، ويتهمونه بالجمود وعدم مسايرة تغيرات الواقع الحياتي يتضح ذلك من سخرية الريان له في أكثر من موضع ويتهمه بأنه بحار عجوز لا يعني ما يقول ، فيقول له تارة : " هل جئنت أيها البحار العجوز " ص ١٧٣ ، وتارة أخرى يقول : " ماذا تعني أيها البحار العجوز " ص ١٨٠ ، وتارة ثالثة يقول : " لقد أصبحت مولولاً أيها البحار العجوز " ص ١٨٠ . والعجوز لم يعترف إنمّا غير أنه ينادي بعدم الاستسلام لسفينة العدو وعدم التفريط في المخطوط أو بيعه لأن تراث الإنسانية لا يقامر به فضلاً عن أنه ملك الشعوب وليس الريان ويحدث شجار واختلافات عديدة طوال الرواية بين شخصية البحار القديم صاحب الموقف الالتزامي وبين الريان وبطائنة أصحاب المواقف الطفيلية والانتهازية .

(٥)

كما أحدثت الرواية نوعاً من التناص الشعبي على لسان المغني الجديد فقد أخذ ينشد كلماته المعبرة عن التوحد والانتماء للأرض والوطن غير أن هذه الكلمات لا تنتمي لأغنية شعبية معينة في التراث الشعبي لكنها محاكاة لروح الأغنية الشعبية، أي أن أغنية المغني الجديد تتناص مع روح الأغنية الشعبية للتعبير عن الواقع الذي ضاع فيه الانتماء للأرض والوطن والديار والمخطوطات المقدسة

وأصبح فيه البحار القديم صاحب الموقف الثابت من قضايا وطنه طريداً ، يقول الراوي : " ونظر إلى المغني الجديد فحاول هذا أن يتجاهله ولكنه رجاء أن يغني أغنية البحار الطريد فأخذ العود وبدأ يغني ، ومع أنغام العود وشهقات البحر المبهمة والرياح الخفيفة حولنا رفرت كلماته :

وقفت في الميناء طويلاً

انتظر مرسى السفينة

وأنا ما زلت فيه

انتظر مرسى السفينة

ليتني كنت سفينة

كي أهاجر

.....

وأنا البحار الطريد

ما السبيل إلى البحر

لطير من طيور البحر

شريد " ص ٥٤

ويأتي التناص الشعبي على مستوي الأغنية أو المكان أو الطقس الشعبي أو الممارسات الطقسية الشعبية ليكون تعبيراً عن تفاعلات الماضي والحاضر من وعي الراوي ، فالبحار القديم يغني ألا تذب ممارساتنا الطقسية المعيرة عن هويتنا في حضم الممارسات الطقسية التي يمارسها البحارة في سفينة الأعداء ، ويظل البحارة محافظين على طقوسهم ومواقفهم ومخطوطهم حتى إذا دب فيهم الوهن لجأوا إلى التفاوض مع سفينة العدو وشرعوا يغيرون أنواع طعامهم وشرابهم ولون سفينتهم

وملايسهم حتى أصبحوا صوراً ممسوخة ومشوهة من الممارسات الطقسية الشعبية ، وعلى سبيل التمثيل نجد الطاهي يغير اسم الطعام الذي يقدمه لربان سفينة الأعداء فبدلاً أن كان اسمه " عصيدة ربان الأعداء " يصبح وجبة ضيوف الربان " أو " عصيدة ضيف الربان " يقول : موافق سأميها وهكذا لا يقف التناص الشعبي عند حد محاكاة النصوص الشعبية لكنه يمتد ليشمل الممارسات الطقسية الشعبية ليكون هذا التناص تعبيراً عن الموقف الفكري والحضاري لبحارة السفينة فإما أن يستسلموا لكل شروط العدو بما فيه تركهم ممارساتهم الطقسية . وأما أن يقاوموا ، لكن الربان فضل التفاوض والمهادنة والاستجابة لشروطهم . الأمر الذي جعل البحار القديم يشعر بالغيرة والمطاردة تخيطه من كل صوب وجاءت أغنية المغني لتعبر عن هذه المطاردة والرحيل .

(٦)

إذا نظرنا إلى المخطوط القديم على أنه يشكل الركيزة الأساسية في الرواية ، كما أنه يشكل قيمة تراثية مقدسة عند أهل السفينة أدركنا مدى احتيار الكاتبة لهذا المخطوط ليكون محور الصراع بين السفينتين .

وبرغم اختلافنا في معالجة الكاتبة لهذه القيمة التراثية المقدسة ، حيث جعلت هذا المخطوط يشاهده ركاب السفينة وسفينة الأعداء بمحض الصدفة عندما هبطوا في جزيرة وسط البحر ووجدوا أوراق هذا المخطوط مبعثرة في أنحاء الجزيرة وكل منهما شرع في جمع ما استطاع الحصول عليه ، وحتى يكتمل المخطوط لابد أن يحصل عليه أحدهما يقول الراوي : ولاحث من بعيد ، برزت لنا كتلة سوداء أخذت تقترب وتختصر وتظهر تفاصيلها حتى اكتمل مرأى الجزيرة

وبدت كالحلم أمامنا وسط المياه الزرقاء ... وظللنا نتحول ونحول مأخوذين
 بجمال الجزيرة حتى وجد رجل الصارية صفحة مصفرة بها كلام غريب ، أخذ
 يقلبها بين كفيه ولم يكن يقارئ ولكن علم أنها كتابة فعرضها علينا فقرأنا له
 بضعة أسطر منها ثم صمتنا متفكرين في مصدرها ... في الجانب الآخر كما
 علمنا فيما بعد كان بحارة السفينة الأخرى وربانهم مهوون أيضاً بورقة
 وجدوها، وعندما أصدر لنا الريان أمراً بترك كل شيء والبحث عن المزيد من
 تلك الأوراق كان البحارة الآخر ... قد تلقوا أمراً مشابهاً من ربانهم ... وكسأت
 تلك البذرة التي ترعرعت منها رحي حرب أظن أنها ما تزال تظن ، أحياناً تدرو
 في قعمقة عتيقة وتتحول إلى حرب شرسة ، وأحياناً تصبح هامة كالبراكين
 الخامدة ولكنها ما تفتأ تدور وغن تدور معها كمياه تلك الدوامة التي يقال أنها
 في وسط البحر والتي تسير الآن باتجاهها (انظر صفحات ١٢-١٣-١٤-١٥) .

نقول أن المخطوط لم يكتشف بالصدفة كما أن الجزيرة الجميلة الكائنة في
 قلب البحر العربي العظيم لم يكتشفها أهل السفينة بمحض الصدفة سواء بالنسبة
 لسفينة البحار القديم أو لسفينة العدو . إذ أن سفينة العدو كانت تسعى منذ أكثر
 من قرن من الزمن للاستيلاء على هذه الجزيرة وهذا المخطوط . كما أن أهل
 سفينة البحار القديم كانوا يقطنون هذه الجزيرة ويملكون كل مخطوطاتهم لكن
 سفينة العدو هي التي قسامت بغزوهم والاستيلاء على جزيرتهم ومخطوطاتهم .
 صحيح أن الكاتبة ذكرت أن هذا المخطوط كتبه بحار عجوز وتركه على الجزيرة
 فتناثرت صفحاته (انظر ص ١٠) لكن هذا البحار العجوز وأحفاده من بعده ظلوا

في هذه الجزيرة لم يرحلوا إلا بعد طردهم من قبل سفينة العدو ومساندة أهل السفينة الضخمة لهم .

أقول على الرغم من اختلافي في طريقة معالجة هذه الجزيرة التي ربما فرضها على الكاتبة تكتيك البناء التراثي الشعبي للرواية حيث تلجأ قصص الليالي العربية في كثير من مشاهدتها إلى الأحداث الخارقة للعادة ، وهكذا أرادت الكاتبة في تصورهما لكيفية اكتشاف البحارة للجزيرة والمخطوط أن تبرز عنصر التشويق الخيالي للجزيرة يتضح ذلك في وصفها للجزيرة وكأنها أسطورة ساحرة تجذب كل الناظرين إليها ، وفي ظهورها في بادئ الأمر لرقب السفينة على أنها كتلة سوداء وعندما اقتربوا منها اكتشفوا أنها جزيرة . تقول على الرغم من ذلك إلا أن الكاتبة استطاعت بعد تصورهما لهذا المشهد في الليلة الثانية من ليالي الرواية أن توظف حدث المخطوط توظيفاً فنياً وجمالياً ودالياً . فقد ظل المخطوط طوال الرواية يشكل محوراً بارزاً في صياغة الراوي لرسائله . فضلاً عن القيمة الإيحائية التي عبر عنها المخطوط أنه رمز للأرض المقدسة السفلية التي سلبت من أهلها قهراً وعدواناً .

كما أن الكاتبة وفقت إلى حد كبير في صياغة أحداث الرواية ولا سيما حدث التفاوض حول الحصول على المخطوط فقد استطاعت ببراعة فنية أن تصور مؤامرات رباب سفينة العدو وبحارته . إذ بعد أن حقق أهل سفينة البحار القديم نصراً على سفينة الأعداء ، لجأت ربابا السفينتين عن طريق الوسيط الممثل في السفينة الضخمة إلى التفاوض ، ولم يحصل أهل السفينة إلا على ورقة واحدة من المخطوط وظلت بقية أوراق المخطوط في حوزة سفينة العدو .

وتسرد الكاتبة في تسامع تدريجي محكم حكايات التفاوض واللقاءات السرية بين رباني السفيتين ، وتكشف زيف الريان خيانة لمحاته ، ولا سيما حياته للبحار القديم فقد كان الريان يجتمع سرّاً مع ريان سفينة العدو ، ويخفي عن بحارته كل ما يتوصل إليه ، بينما كان ريان سفينة العدو لا يتخذ قراراً إلا بعد مشورة بحارته . وتحول ريان السفينة تدريجياً إلى شخصية قهرية متسلطة حتى يخفي مؤامراته السرية . يتضح ذلك من الحوار بين الريان والبحار القديم يقول الراوي :

" فجلست على سريري وانطلقت مني تنهيدة وأنا أتشأغل بالنظر إلى النافذة ثم التفت إليه وقلت : ... لقد قوحت ودهشت عندما أخبرتني عن زيارة الرسول . - لقد لاحظت ذلك .

- ومع ذلك فلم تتحشم مشقة إخباري عن سبب الكتمان ، ألسنا بحارة سفينة واحدة .

- إن الزمن يتغير أيها البحار القديم ، هل كان يحظر ببالك أننا نتبادل الرسائل الودية مع سفينة الأعداء تلك " ص ٩١ .

ولا يقف الأمر عند هذا الحد بل إن الريان ينهر البحارة عندما يختلفون معه ويهددهم بالطرد ، ويستمر في لقاءاته السرية مع رسول ريان سفينة العدو ، وعندما يسخر بعض البحارة من ممارساته المتناقضة يثور فيهم قائلاً : " لا أريد أن أسمع قهقهة بعد الآن ، هل فهمتم ، إن صدر من أحدكم صوت غداً لدى استقبال الريان رميت به في قارب ليعود بمفرده هل فهمتم ؟ قال ذلك ثم زفر زفرة غاضبة واتجه إلى قمرة " . ص ١٢٤

ويتطور هذا الحدث تدريجياً حتى يدعن كل البحارة لأوامر الربان ومفاوضاته مع ربان سفينة العدو ، وينجح الربان في إثارة الخوف والرهبة في قلوب البحارة حتى إن الرقيب الذي كان من أشد المعارضين للمساومات مع سفينة العدو نجده يسلم بالأمر الواقع عليهم من قبل الربان ، ويتضح ذلك في حوارهم مع البحار القديم إذ يخشى أن يتفق مع أفكار البحار القديم الراضة لكل المساومات مع سفينة العدو ، ويعرب عن تسليمه بأفكار الربان ، ويسرد الراوي الحوار بين الرقيب والبحار القديم يقول البحار القديم للرقيب : هل أنت راض بمصادقتهم وبتغيرنا لثمائلتهم ؟

- وماذا في ذلك ؟ إن ذلك فيه مصلحتنا ومصلحتهم " ص ٢٠ .

ويدب الخوف في أوصال كل البحارة فلا يستطيعون المخاضة برفضهم لأفكار الربان ويصلون في النهاية جميعاً إلى حالة الاستسلام التام والألمبالاة حتى بالمخطوط الذي كان سبباً لكل الصراعات بين السفينتين ، حيث نجد الربان يعود إليه الوعي السلبي في نهاية الرواية ويدرك أنه وقع فريسة لكل هذه المؤمرات التي حيكت له من قبل الأعداء وبدلاً من أن يتخذ موقفاً إيجابياً وهو المواجهة بجده بمزق المخطوط ويلقي بأوراقه في البحر والبعض منها يتناثر فوق سطح السفينة ويقول للبحار القديم عن هذا المخطوط " لو كان عظيماً لما تحلى عنه ربان تلك السفينة : ص ٢٠٥ .

وهذا يعبر عن غياب الوعي الإيجابي لدى الربان فقد أدرك الحقيقة بعد أن ضاع كل شيء وبعد أن أدرك أن السفينة مقبلة على الدوامة والضياغ دون شك . حتى البحار القديم يصل إلى حالة العجز والانكسار وعدم المقاومة فيترك أوراق

المخطوط متناثرة على سطح المياه والسفينة وينظر إليها في حزن شديد ويقول للريان :

- كيف تفعل هذا بالمخطوط القديم ؟ أليس هذا هو المخطوط الذي قاتلنا من أجله وفعلنا كل شيء من أجله . أليس هذا ما مات من أجله رجال من عصيرة بحارتنا ؟

كانت عيناى تدمعان وأنا أقول ذلك فقد كان مرأى تلك الصفحات القيمة طافية على سطح الماء بلا حيلة وقد انتشر مدادها حولها شيئاً لم تطلقه عيناى"ص ٢٠٤

ويمكننا قبول نهاية الرواية إذا عبرت عن قصور الوعي لدى الريان والتهازيته . حيث لم يدرك حقيقة المؤمرات التي دبرت له ولكل بحارته ولسفينته إلا عندما شعر أنه لا يملك رأياً أو كلمة أو قراراً وأنه منساق بدون إرادته بحلف تيار سفينة العدو وأنه حتماً مقضي عليه بالضياح لذلك مزق المخطوط لأن المخطوط بالنسبة له لا يشكل قيمة بل القيمة التي يتطلع إليها هي السلطة وعندما بدأت معايير السلطة تنسحب من تحت بساطه حينئذ ثار وغضب ومزق المخطوط ، غير أن المخطوط يشكل قيمة كبيرة عند كل بحارة السفينة لأنه يمثل ماضيهم وحاضرهم ومستقبلهم وتراثهم العريق . أما الريان فلا يعنيه ذلك كثيراً قدر عنايته بالسلطة القيادية .

ولذلك نستطيع قبول نهاية الرواية عند هذا المفهوم الذي يجسد الانتهازية وقصور الوعي الفكري للريان ، أما أن الريان قد شعر بالذنب فيما اقترعه في حق نفسه وحق البحارة والمخطوط القديم كما حاولت بعض مشاهد الرواية تصويره

فإن هذا المفهوم يبدو متناقضاً في الرؤية ، لأن بناء شخصية الريان قامت على الطقيلية والانتهازية والسلطوية في معظم المشاهد . كما أن تمزيقه للمخطوط القديم في نهاية الرواية يؤكد هذا الزعم وعجزه عن تشكيل مسار لنفسه وشعوره بالحصار الدائم وفقدانه القدرة على اتخاذ القرار كل ذلك جعله يشعر بفقدان السلطة التي يتوق إليها . ولذلك يقول : " لم أتجه بالنسقية إلى طريق اختياري منذ ما يقرب من الثلاثين عاماً ، لذلك فقد فقدت القدرة على الاختيار ، أصبحت عاجزاً تماماً عن الإقدام ، ماتت في روح المغامرة إذ تركت القيادة لتلك السفينة كل هذه المدة " ص ٢٠٧ .

ولذلك نستطيع تفسير النهاية على أن ما أدى بالريان إلى هذا اللوم ليس حرصه على مصلحة السفينة ولا البحارة ، ولكن حرصه على السلطة هو الذي أدى به إلى هذا اللوم النفسي .

يضاف إلى ذلك أن هناك بعض اللبس في الرؤية الفكرية للراوي إذ صور "الريان " بأنه شعر بالحزن والندم لأنه حصل على جزء من المخطوط دون حرب أو قتال وحصل عليه بالتساوؤ بقول الريان للمارد : " إنه أيها المارد ، لقد أخطأت خطأ جسيماً إذ كنت مسيطراً فأوقفت القتال وأنا المنتصر عندما خرج إليّ ذلك الخنزير يلوح بي بالصفحة . أخطأت إذ قبلت تلك الصفحة ، عندما هاجمونا لم يهاجمونا من أجل صفحة واحدة ، وإنما كان بغيتهم المخطوط كل أو كل ما لدينا فيه فقاتلنا من أجل الصفحة " ص ٣٣

إن نزعة اللوم والندم التي لازمت الريان عقب حصوله على ورقة واحدة من المخطوط ولازمته في نهاية الرواية أيضاً تحدث نوعاً من تناقض الرؤية والأداة،

لأن الريان وكما اتضح لنا في نهاية الرواية ليس حريصاً على المخطوط قدر حرصه على تحقيق مكاسب نفعية له ، فقد بساع المخطوط الأصلي لهم وحصل منهم على نسخة مشوهة ، وفي نهاية الرواية مرقها . لذلك نرى أن نزعة الندم التي لازمت الريان في بعض المشاهد تضعف الرؤيا الفنية المطروحة في الرواية .

إن المتتبع لروح الرواية من أولها إلى آخرها يجد أن سمات الشكل الروائي لليالبي العربية قد سيطر على بنائها سواء على مستوى الزمن الخارجي أو الداخلي أو الرؤية الأسطورية للمكان والمثلة في تصويرها لجزيرة النورس الكامنة في قلب البحر العربي الكبير ، أو على مستوى تتابع حكايات البحار القديم وتتابع حكايات اليالبي العربية .

لكن دلالات حليقة استطاعت ببراعة فنية أن تضفر حكايات البحار القديم في رسائله مع حكايات اليالبي العربية على مستوى التشكيل الخارجي للنص الروائي، بحيث نعيش مع السفينة العربية ذات الألواح من ناحية ومع الواقع المهزئ الذي أودى بالسفينة العريقة إلى دوامة الضياع من ناحية ثانية ومع سفينة الأعداء والسفينة الضخمة المساندة لها من ناحية ثالثة . كل ذلك تضفره الكاتبة في تسلسل فني مطرد ومتقن في آن واحد . ولعلّي لا أكون مبالغاً حين أقول إنها من الروايات القلائل التي عبرت عن اهتزاز الواقع العربي في الآونة الأخيرة تعبيراً فنياً صادقاً .

٣-٢ التداخل الزمني والمكاني :

اعتمد النص الروائي : المعاصر على التداخل الزمني والمكاني ، الأمر الذي أدى إلى دينامية النص وتعدد دلالاته ، وأهم الروايات التي اعتمدت على هذا

التداخل هي:

الأسوار ، وإمام آخر الزمان لمحمد جبريل ، وكتاب التحليلات " الأسفار
والثلاثة" لجمال الغيطاني ، ولا تسقي وحدي لسعد مكاوي . وليلة القدر لطاهر
بن جلون ، ورامة والتين لإدوار الخراط ، فساد الأمكنة لصبري موسى ، الحصار
لفوزية رشيد ، وموت الحزبون لوليد اخلاصي ، سكر مر وعين ومحنة لمحمود
عوض عبد العال ، ضوضاء الذاكرة الخرماء لعمدي البطران ، من البحار القديم
إليك لدلال خليفة وغيرهم ونقف عند التحليلات ، ومن البحار القديم إليك على
سبيل التمثيل لا الحصر .

فن التحليلات " مزج الغيطاني بين الزمنين الداخلي والخارجي معاً ويعنى
بالزمن الداخلي زمن أحداث الرواية والخارجي يعنى به زمن كتابة الرواية ،
فاستحضر المرحلة الزمنية التي عاش فيها محي الدين بن عربي ، وجمال عبد
الناصر ، ووالده وشكل بينهم حواراً وتحسرون على الواقع الذي آل إليه المجتمع
المصري والعربي من حيث توقيع الاتفاقيات والمعاهدات مع العدو الذي سفك دم
الأمرياء فوق تراب وطنهم المسلوب ، ويمزج بين الزمنين ليحصل الزمن الداخلي
دلالة الزمن الخارجي ومن هنا يكتسب النص هذه الحركية تبعاً لحركية الأزمنة
والأبنية الداخلية في الرواية ، فعندما يستحضر الراوي ميلاده أو ميلاد أبيه يتداعى
على الفور عليه ميلاد الحسين ، شاكياً رحيله الدائم ورحيل آبائه وأجداده .
ولحظات الميلاد عنده عقيمة لأنها محاطة بسياج وأسوار من حديد سواء كان
الميلاد الحاضر أو الماضي .

وهذا التوتر بين الماضي والحاضر يكسب النص حركية من خلال تعدو

المعاني والإيحاءات اللغوية وانسيابها ما بين الماضي والحاضر . كما أن للشاهد الروائية تتداخل بتداخل الزمان والمكان في لحظة حاضرة يعيشها الراوي هي لحظة الحضور حيث يتداعى مشهد مقتل الحسين في كربلاء ومقتل الشاعر مازن جودت برصاص العدو الصهيوني في مرتفعات طوباس .

وهنا يأتي التشكيل الزمني متوافقاً مع ديمومة الزمن المستمرة ، فيجد الراوي حركية التتابع الزمني من خلال مزج الماضي بالحاضر وما يتبعه من إسقاط رمزي وإيحائي ، حيث يحل الضعف بدلاً من عصور القوة ويقتل الأبرياء الذين يطالبون بعودة الحق والعدل والحرية ، فما يزال أمة بن هند يدس السم للحسين ، وما تزال أمه تمضغ كبد حمزة عم الرسول ، فيكسب النص بذلك حركية وحيوية وتفاعلاً نتيجة مزج (الماضي بالحاضر) .

ويتشكل المكان أيضاً وفقاً لتشكيل الزمان ، فيصبح المكان رمزياً يعبر عن السقوط والضياع العربي في كربلاء وفي نكسة ١٩٦٧ ، وقد يعبر عن عديمة الذات وضياع الوطن .

وقد يصل استحضار الأمكنة والأزمنة في زمن الحضور إلى حد التوحد فتصبح عذابات الراوي هي عذابات الحسين ، ودماء شهداء فلسطين هي دماء شهداء كربلاء ويحمل الماضي مدلولات عصرية ، وتصبح روح خالد المقاتل كالنجم النوراني يتلألأ في السماء ويبحث على الخلاص .

ويتشكل الزمن أيضاً في رواية من البحار القديم إليك ويأخذ أبعاداً دلالية رمزية مستحدثة من حيث اتجاه الزمن وترتيبه وتواتره وديمومته .

ومن ثم فإن تناولنا لمستويات الزمن في رواية دلال خليفة يدور حول خمسة محاور هي :

- | | |
|--------------------|-------------------|
| ١- الترتيب الزمني | ٢- التواتر الزمني |
| ٣- التعممة الزمنية | ٤- الاتجاه الزمني |
| ٥- الزمن والذات | |

أولاً: الترتيب الزمني :

ويعنى به مدى التتابع الزمني للأحداث في النص الروائي وموافقته لترتيب الأحداث في الحكاية . أي التناسب العكسي أو الطردي بين الأحداث في سياق الرواية وترتيبها من الواقع الحكائي ، ويحدث ذلك عن طريق سرد الراوي للأحداث ، ثم يتوقف ليسرّجح أحداث ماضية أو يستبق أحداثاً لم تقع بعد ، أو تسير الأحداث في الرواية متوافقة مع ترتيبها في الواقع ، وهنا يكون التناسب طردياً بينما يكون عكسياً في حالتي الاسرّجاع أو الاستباق . ومن ثم نقسم الترتيب الزمني إلى مستويين : الأول : اللواحق الزمنية ، والثاني السوابق الزمنية .

١- اللواحق الزمنية :

ويعنى بها الأحداث المستقبلية أو اللاحقة التي لم يحسن ورودها بعد في النقطة الزمنية التي بلغها السرد ، وهذه الأحداث تجدها ضئيلة قياساً بالسوابق السردية ، لأنها ترتبط بالأحلام المستقبلية التي تبغي الراوية (نورة) تحقيقها ، ويبدو أن طغيان استحضار الواقع على وعي نورة ، كان وراء وأد الأحلام المستقبلية ، وتوضح اللواحق الزمنية - على سبيل التمثيل - في اقتراب لحظة وداع

نورة لدونالد ، وطلعيان عالم الواقع على العالم الحالم ، لذلك تقول نورة: وجلسنا في أحد الأيام في الحديقة العامة ، وتحدثنا عن سقري القريب كان دونالد يتحدث في الأفق وهو يتكلم بصوت منخفض ، وكنت أحييه وأنا أنظر إلى الأفق وكأننا نتحدث عبر أسلاك الهاتف قلت له بصوت منخفض لقد اكتشفت أن العالم الذي نعيش فيه عالمان حقاً كما يقولون ، أحدهما عالم حقيقي واقعي به أشياء كثيرة منها الوقت المجهد الذي أقضيه في المكتبة والمنزل أثناء عملي في رسالة الدكتوراه ، والآخر عالم حالم شفاف هش كتلك السحب العالية ، ولا توجد فيه إلا الأشياء المحبة إلينا ، أنت يدونالد تنتمي لذلك العالم " ص ٨٩-٩٠ .

ومن الواضح من خلال السياق الكلي للنص الروائي ، أن الواقع الحقيقي ليس هو الواقع الظاهر الذي تشير إليه نورة ، وهو واقع المكتبة والكتب والرسالة العلمية لكنه الواقع الذي يحول بينها وبين تحقيق ما تريد . إن السفر القريب يتداعى عليها قبل حدوثه ، لكنها في لحظة التداعي تستحضر كل لحظات الدفء الجميلة التي قضتها مع دونالد ، وتشعر أن الواقع الحقيقي الذي تنتمي إليه يحول بينها وبين ما تريد ومن ثم تجسد لحظة اللقاء طغيان الواقع على الحلم ، ووآد لحظة المستقبل . ويتحقق هذا الوآد عندما تعود نورة لموطنها الأصلي ، وتشعر بعدم جدوى المستقبل الآتي الذي يجمعها يدونالد ، وحينئذ تقوم بحرق الرسائل . ورغم حرقها للرسائل إلا أنها تستحضر كل مواقفها مع دونالد ، مما يدل على أن الحرق هو ما يتطلبه الواقع الحقيقي للعيش ، لكن التداعي لا يستطيع أحد منعه منه ، لأنه الشيء الوحيد الذي تستطيعه دون أن ينازعها فيه أحد . ولذلك تتداعي صورة دونالد على نورة طوال الرواية .

٢- السوابق الزمنية :

ويعنى بها تداعي الأحداث الماضية أو التي سبق حدوثها في الماضي ، واستحضارها في الزمن الحاضر أو في زمن السرد أو في نقطة الصفر الفاصلة بين الزمنين ، الماضي والمستقبل .

وهذه السوابق الزمنية تشكل ملمحاً بارزاً في رواية أشجار الجاري اليعيدة " لأن جميع أحداث الرواية تعتمد على استحضار الماضي في زمن الحضور، فنجد نورة طوال الرواية تجلس أمام الكمبيوتر ، وتستحضر كل الأحداث الماضية التي مرت بها منذ صغرها وحتى مرحلة زواجها وإنجابها لابنتها روضة التي ضربتها المدرسة .

وتتمثل هذه الأحداث الماضية المتداعية عليها أمام جهاز الكمبيوتر في استحضار نورة لمرحلة طفولتها ومعيشتها مع أختها الكبرى في كنف والدتها وحالتها ، وخلافها مع استاذتها التي تحب الإطراب بينما تحب نورة الإنجاز العلمي الدقيق ، وخلافها أيضاً مع أستاذها الذي بحث على شيء ويفعل غيره ، بينما تعجب بأستاذها الأجنبي الذي يدرسها الكمبيوتر ، وتداعى عليها أيضاً صورة زميلاتها اللاتني تخرجن ، وسفرها إلى بريطانيا لاستكمال الدراسة ، واتجار زميلتها (لانا) واعدادها رسالة الماجستير ، وتعرفها دنونالد وأعجابها به وحبها له ، وشعورها بالإحباط لوأد هذا الحب ، وعودتها لموطنها الأصلي وتداعيات صورة دنونالد عليها بعد العودة .

ومن هنا يمكن القول إنه لا يخلو فصل من فصول الرواية من الاعتماد على

حالات التداعي النفسي على نورة وهي في حجرة مكتبها أمام شاشة الكمبيوتر تسجل كل ما تستحضره الذاكرة فالمكان في الرواية ثابت لكن وعي نورة هو الذي يتحرك في الزمان ، وهو ما يسمى بالمونتاج الزمني على حد تعبير روبرت همفري حيث يرى : " أن داتشيز أشار إلى طريقتين في تقديم المونتاج القصصي، الأولى تلك التي يمكن للشخص فيها أن يظل ثابتاً في المكان على حين يتحرك وعيه في الزمان ، ونتيجة ذلك هي المونتاج الزمني ، أي وضع أفكار من زمن معين على صور أو أفكار من زمن آخر . والطريقة الأخرى - بالطبع - أن يبقى الزمن ثابتاً ويتغير العنصر المكاني ، الأمر الذي ينتج عنه المونتاج المكاني " .

واستحضار الأحداث الماضية عند دلال خليفة يعتمد على المونتاج الزمني، لأن نورة طوال الرواية ثابتة في حجرتها أمام الكمبيوتر ، ويتحرك وعيها في الزمان ، وتسجل كل ما يتداعى عليها من مواقف متماثلة أو متناقضة . وليس أدل على ذلك من أن صورة دونالد تداعى عليها بعد عودتها إلى موطنها الأصلي ، وبخاصة عندما يتقدم لها جاسم ، أو الرجل الأمي أو خالد بغية الزواج منها ، تقول نورة في أحد المشاهد عندما تضيق بحياة خالد " وتذكرت شيئاً قاله لي شخص من منعطف من منعطفات الماضي في أحد الأيام في حديقة من الحدائق أذكر ذلك اليوم جيداً .. وقف دونالد يلثم البط قطعاً من شطيرته ، وجلست أنا أراقب المشهد على مقعد حدائق خشبي غير بعيد ... التفت إلي دونالد ، كان يتأمل في سكون ، وظهرت على وجهه ملامح فيلسوف ، إن الحياة أحياناً لا تتيح للإنسان أكثر من فرصة واحدة لمقابلة نصفه الآخر الذي يوافقه تماماً " ص ١٢٦ .

وهكذا تشكل السوابق الزمنية محوراً بارزاً في كل الرواية ، على حين أن اللواحق تأتي ضئيلة ، لأن الواقع الحياتي المعيش لم يسمح للحلم المستقبلي أن ينمو . كما أن طغيان زمن الاستحضار على الاستباق يتوافق مع حالات التداعي للأحداث الماضية التي ظلت صورة تجرّها طوال الرواية ، لتكون تعويضاً عن حالات الفقد المعاصر ، أي فقد الحلم المرجو والمتمثل في تطلعها لديواند .

ثانية: التواتر الزمني :

ويعنى به مجموع العلاقات التكرارية بين زمني النص والحكاية أي العلاقة بين زمن السرد والأحداث المكررة ، وتمثل هذه العلاقة في أربعة مستويات ، الأول : السرد الأحادي للزمن ، والثاني : السرد المتعدد للزمن ، والثالث : السرد النمطي للزمن .

وقد اتضحت هذه المستويات الأربعة في الرواية ، وشكل بعضها ملمحاً بارزاً فيها ، فضلاً عن شيوع هذه المستويات في كل مستويات القص الروائي المعاصر .

١- السرد الأحادي للزمن :

وفيه نجد الراوي يسرد مرة واحدة ، ما حدث مرة واحدة ويحد هذا المستوى في رواية أشجار البراري مملاً في بعض الأحداث الزمنية ، ومنها نقدها لشخصية المدرس الذي شكلها في صحة الأرقام . ونقدها الآخر كان يهتم على شككها شيء ويفعل تقيضه ، وحدث انتحار زميلتها (لانا) ، وحدث تقدم حاسم والرجل الأمي لها بغية الزواج منها ، ورفضها قهما ، وحدث زواجها

بخالد، وإنجائها روضة فكل هذه الأحداث. وردت مرة واحدة في العملية السردية وبالتالي لا يرد زمنها إلا مرة واحدة . كما يلاحظ أن أحداث هذا المستوي الزمني لا تشكل ركيزة جوهرية في مسار الأحداث ، لكنها تشكل أحداثاً ثانوية. أي هناك علاقة بين المستوى الزمني ، وتتابع الأحداث ، فكلما كان التواتر الزمني متمركزاً في نسيج العمل ، كلما كان الحدث الدال عليه جوهرياً ، والعكس صحيح . لكن هذا لا ينفي أهمية المستوى الزمني الأحادي في ترابط أنسجة الرواية ، وتضافر أحداثها حتى تشكل النسيج الكلي للعمل . كما أنها تسهم في تشكيل الوظيفة الدلالية للشخصية ، ومنها شخصية نورة ، فكل هذه الأحداث توضح مدى جدلية المنطق الفعلي المسيطر على شخصية نورة في كل نخط حياتها. حتى في الجانب الأمومي باستثناء حدث انفعالها لضرب روضة في المدرسة مجدها لا تتأثر كثيراً بمعرض طفلها فهيد وموته بنفس القدر الذي تأثر به خالده فمن المفترض أن انهيار الأم أكثر من انهيار الأب ، لكن الأم هنا تنمأسك وتستجمع قواها وتفكر في طريقة تقوّلها لخالد يمكنه قبولها ، وكأن المهم الأساسي للأم هنا ليس موت الطفل بقدر ما يهمها التفكير في طريقة تخفف وطأة الحزن على الأب تقول : " لذلك فقد أخذت أقاوم أدمعي واستجمع قواي حتى شعرت أنني أصبحت في صلاية الليل في مواجهته ، واقترب مني وفي عينيه تساؤل وقلق شديد وتأملني طويلاً ليستشف مني الخبر عما حدث :

- مات ؟ انتهى ؟

ولم أحب ولكنه ردد تلك الكلمات بشفتيه المرزقتين وسط وجه شديد الاصفرار ثم سقط مغشياً عليه " ص ١٣٨ وفي لحظة ميلاد طفلتها " روضة " لا ترتسم عليها بهجة الأم بميلاد وليدها ، لكنها تشير بالقلق على مستقبلها وهي

ما تزال في مهدها تقول : " في مستشفى الولادة قبت الطفلة في مهدها بجواري
و كنت أشعر بعدم الطمأنينة مع ذلك المخلوق الضئيل في مكان غير المنزل ،
و كنت بين الفينة والفينة أحذب المهد ليكون قريباً من سريري ليس حباً في الطفلة
لكن خوفاً عليها ولانعدام شعوري بالأمان " ص ١٣٣ .

ومن الواضح هنا أن هذين الحداث اللذين ورد كل منهما مرة واحدة ،
وروداً سطحياً على مستوى الحدث والزمن يعبران عن عدم تفاعل الراوية (نورة)
بهذه الأحداث نتيجة عدم العايشة الفنية الحميمية لها . بل إنها منطلقت هذه
الأحداث وصبغتها صبغة عقلية ، رغم أن هذين الحداث من البدهي أن يطغى
فيهما القلب على العقل ، أو العاطفة على سلطان العقل وليس أدل على طغيان
العقل من أنها تدخل المعلومات الحياتية لمن يتقدم لخطبتها في جهاز الكمبيوتر
وترى إجابته ، صحيح أنها لم تقتنع بإجابات الكمبيوتر لكن المشروع في الفعل
نفسه يدل على سيطرة العقل وحيرة القلب ، وحالة الأرق والتخبط الشديد الذي
تعيشه نورة ، وسنعرض لهذه الجزئية في موضع آخر .

٢- السرد المتعدد للزمن :

ويعني بالسرد أكثر من مرة ما حدث أكثر من مرة ومثال ذلك في رواية
" أشجار البراري البعيدة " عقاب المدرسة للتلميذات ، فقد ورد العقاب مرة
لنورة عندما كانت صغيرة في المدرسة ، والثانية لابنتها روضة وكأن الزمن يعيد
نفسه مع الأم والأبنة ، فبرغم تغير كل شيء من حولها إن واقعها الزمن لم يتغير ،
فعقاب المدرسة لنورة نتيجة ميلها للإيجاز وعدم الإسهاب يتكرر مع الابنة روضة
نتيجة نسيانها دفتر المدرسة . ففي الحالة الأولى تقول نورة للمدرسة : " ولكي لا

أرى كل ذلك الكلام هاماً ، إنه ثرثرة طويلة لا فائدة لها يكفي أن نقول المهم" ص ١٦ وفي الحالة الثانية تقول : " أمس عندما عادت روضة من المدرسة فوجئت بها تحبيني ووالدها ، وقد ارتسمت على وجهها ملامح حزينة أن المدرسة ضربتها لأنها نسيت دفترها" ص ١٦٧ .

فالزمن هنا يتعدد ولكنه يحمل في كل مرة بعداً جديداً ، وكأن الواقع نفس الواقع لم تتغير ملامحه ، فما كان يمارس من قهر وهي صغيرة يمارس مع ابتها . فالوظيفة الدلالية للزمن هنا حول المفاهيم الجديدة التي يحملها البعد الزمني لكل من الأحداث المتعددة ، وإذا كان التعدد لا يحمل بعداً دلالياً حيثئذ يكون حشواً ولا يشكل لازمة أساسية في بناء الرواية ويؤدي إلى خلل البناء الروائي .

والأحداث التي تعددت في هذه الرواية وتعدد وفقاً لها المستوى الزمني قد حملت أبعاداً جديدة في كل مرة للتعبير عن قيمة إبحائية وكيفية معينة .

٣- السرد التكراري للزمن :

ويعنى به سرد أكثر من مرة ما حدث مرة واحدة أو بمعنى آخر رواية حدث واحد بأكثر من أسلوب وأكثر من جهة ، وبذلك يتكرر الحدث الواحد بأكثر من طريقة ، وقد كان لهذا المستوى نصيب كبير في نسيج الرواية وبنائها ، وبخاصة اعتماد الرواية على تكنيك تيار الوعي Stream of consciousness ومثال ذلك في في رواية " أشجار البراري البعيدة " حدث اختلاف نبرة وحوالد حول أسلوب المدرسة مع ابتها وإغلاقتها الباب على نفسها وعدم استجابتها لطرقات حالد ، هذا الحدث بدأت به الرواية وانتهت به أيضاً ونقف عند هذا الحدث في

موضع الاتجاه الزمني - وحدث لقاء نورة ودونالد فقد التقت به عديد المرات في أماكن مختلفة سواء في المكبة أو الكافتريا أو الحديقة أو في منزل جدته ، وحدثت اعجابها بأستاذ الكمبيوتر تكرر مرتين دون تغيير ، وحدث وقوفها أمام شاشة الكمبيوتر ، وتسجيلها المعلومات والتداعيات تكرر في كل فصول الرواية .

وهذا التكرار له ضرورة فنية في تسريح الرواية لأنه يكون بمثابة الوميض الذي يشع على وعي نورة في سردها للأحداث ، وأهم هذه الأحداث المكررة حدث لقاء نورة بدونالد ، فهو يشكل لازمة في معظم بناء الرواية لما لهذه الشخصية من حضور في وعي نورة . وبالتالي يصبح التكرار الزمني لهذه الأحداث متوافقاً مع أهمية الشخصية ومع الحالات الشعورية للساردة . فعلى المستوى الكمي والكيفي للزمن التكراري في الرواية يحتل زمن لقاء نورة ودونالد المرتبة الأولى . ومن هنا يمكن القول : أنه كلما زاد التكرار الزمني المتحدد - أي الذي يضيف بعداً جديداً عند كل تكرار - كلما أدى ذلك إلى أهمية الحدث وتعمق دلالاته في بناء الرواية . ولاسبيل لتأكيد حدث لقاء دونالد بنورة لأن معظم مشاهد الرواية وأحداثها تؤكد هذا الحدث ، بل إن المشكلات والأزمات الحياتية التي تعاني منها نورة مبعثها عدم تحقيق ما تريد وبخاصة اقترانها بمن تحب ، لذلك تقول نورة بعد مناقشتها الرسالة واحتفالها مع دونالد بهذه المناسبة : " وكان في ذلك المطعم يعزف على قيثارة وهو يعني ألحانه الرومانسية وكان ينتقل من منضدة إلى منضدة ، وعندما جاء إلى منضدتنا وقف منحنيّاً بيننا ثم اقترب مني وأخذ يترنم بكلمات أغنية وأشاح دونالد بوجهه وهو يضحك إذ أخطأ الرجل الهدف وأخذ يعني لامرأة لا تحب الأغاني والكلمات ، ولكنه كان مخطئاً في الحكم عليّ في ذلك اليوم بالذات . إذ كنت آنذاك تغيرت تغيراً حاداً وأصبحت أشعر بالموسيقى

والكلمات وكنت في قمة تذوقي لها . كما كنت أجد في نفسي حزناً يتماشي مع تلك الأنغام التي تميل إلى الحزن وتلك الكلمات التي تعبر عن حب رقيق محبب " ص ٨٩ .

وتكرر مثل هذه اللقاءات بين نورة وجونالد ، ويدور بينهما حوار حول نفس المعنى حتى شكلت هذه اللقاءات محوراً بارزاً في نسج الرواية .

٤- السرد النمطي للزمن :

وهو النمط السردى الذي تتكرر فيه الأحداث تلقائياً كل يوم أو كل أسبوع أو كل شهر ، أو كل صباح ... إلخ شريطة أن يروى هذا الحدث مرة واحدة في عبارة أو جملة موجزة وذلك باستخدام الراوي لبعض التعبيرات الدالة على هذا السرد النمطي ، وبعبارة موجزة هو ما يسرد مرة واحدة ما حدث أكثر من مرة .

وهذا المستوي شائع في رواية دلال خليفة ومثال ذلك قول والد نورة لها: " قلت مراراً لا تلتصقي بشاشة التلفزيون ، لا بد أنك ستبسين نظارة في القريب العاجل ، ولم أتجشم مشقة الالتفات إلى مصدر الصوت لأن ذلك كان صوت أبي إذ يقول جملته اليومية التي فقدت مقعولها تماماً بعد أن زاد تكرارها" .

فالعبارة الدالة على الزمن السردى النمطي هي " قلت لك مراراً " ، "جملته اليومية " وهي عبارات تدل على التكرار الزمني المألوف للنصيحة الأب التي يرددها دائماً لنورة لكن الحدث لم يتكرر هنا على مستوى السرد كما في الزمن التكراري لكنه ورد في جملة واحدة أي أنه يسرد عديد الأزمنة في لحظة سردية

واحدة .

وتقول الساردة : " أيضاً عندما وصلت إلى المدرسة كانت طقوس الصباح قد بدأت " ص ١٤ . وهنا إشارة زمنية للممارسات الطقسية المألوفة والمكررة التي تقوم بها الطالبات كل صباح قبل دخولهن قاعات الدرس ، وقولها : " كان مطار هيثرو اللندني مزدحماً كالعادة " ص ٣١ وهنا إشارة زمنية للازدحام النمطي المألوف للمطار كل يوم أو كل وقت ، حتى أن نورة تختزل اللقاءات ولا تسرف في سردها فتستخدم عبارات تدل على السردية الزمنية النمطية لتحل محل الحشو الزائد المكرر الذي يمكن أن يقال في مثل هذه المناسبات ، فتقول مثلاً عن لقاءاتها بدونالد : " وأصبحت أرى دونالد كثيراً وألغى كثيراً من الرسميات بيننا وازداد تعلقي به " ص ٦٨ .

ومن الواضح من خلال الأمثلة العديدة أن نورة تضيق ذرعاً بمقومات التكرار حتى على مستوى الحكى ، وبرغم أنها تلجأ إلى تكتيك تيار الوعي - الذي يحيل إلى كثرة التكرار - إلا أنها تختزل الأحداث الزمنية المكررة في عبارات وألفاظ تدل على هذا السرد النمطي .

ثالثاً، الديومومة الزمنية

يعنى بالديومومة الزمنية ذلك المعنى الذي أراده هانز ميرهوف Hans Megerhoff من حيث أنها تعني ببساطة ، اختيار الزمن كانسيا ب أو سيلان مستمر ، فلا يتميز اختيار الزمن باللحظات المتتابعة ، والتغيرات المتعددة فحسب ، بل بشيء يدور عبر التتابع والتغير ... والسيلان المستمر أو الصيرورة والديومومة

غالباً ما تعتبر من وجهة نظر سيكلوجية أنها من مقومات خبرة الحاضر الخداع Specious present أو الموه ، والقصد من ادخال هذه اللفظة هو وصف ناحية الاتساع والامتداد أو الديمومة في اختبار الزمن اللحظي ، لكن الحاضر الخداع يستعمل كذلك للإشارة بأن سيلان الزمن ضمن الحاضر يحوي مسيقاً بعض العناصر الأولية للترتيب والاتجاه التي تشير نحو الماضي والمستقبل والحاضر . وتوضح هذه الديمومة في العديد من المستويات الزمنية ومنها : السرد الزمني المتوقف ، والسرد الزمني المضمر " القفز الزمني " والسرد الزمني التوافقي .

ولعلنا لا نبالغ لو قلنا إن هذه المستويات التي تشكل الديمومة الزمنية في النص الروائي تشكل ملمحاً بارزاً في هذه الرواية ، وتوضح المستويات الزمنية فيها على النحو التالي :

٩- السرد الزمني المتوقف :

وهذا المستوى له معنيان ؛ الأول توقف زمن الشخصية ، نتيجة إصابتها بحادث مفاجئ ، يفقدها الديمومة الزمنية ويجعل الزمن متوقفاً عند هذا الحد ، والثاني : لجوء الراوي إلى السرد الساكن للشخصية لأن الراوي يريد أن يقدم معلومات معينة عن الشخصية ، وهذا بدوره يجعله يرجئ التسلسل الزمني للأحداث ، وتقدر الإشارة إلى أن كل وصف ليس بالضرورة ساكناً ، أو متوقفاً على المستوى الزمني إذ يوجد وصف متحرك لا يتوقف في التسلسل الزمني للحدث ، بل يظل مستمراً وذلك حين يكون الوصف مساهماً لتدنيامية الحدث .

والمعنى الثاني للسرد الزمني المتوقف هو السائد في رواية " أشجار البراري

البعيدة " إذ على الرغم من أن زمن الرواية يسير في الاتجاه التصاعدي من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل حيث تسرد نورة ما مرت به منذ طفولتها وحتى زواجها وأحبابها ابتها روضة ، إلا أن الرواية (نورة) تتوقف في متن السرد لتصف شخصية أو حديقة أو شاعراً ، وفي هذه اللحظة يتوقف الزمن السردى ثم تواصله بعد الانتهاء من الوصف . وهذا الملح يشكل بعداً أساسياً في الرواية لأنها تستند إليه في تشكيل نسجها . وغالباً ما يكون هذا السرد الزمنى المتوقف في بداية القصول ، ويرجع ذلك للمهيمات النفسية التي تعتمد عليها نورة في روايتها للأحداث ، حيث تأتي الافتتاحية بمثابة المهيمى النفسى للبدء في سرد الأحداث وتحريكها . تقول الرواية مثلاً في افتتاحية الفصل التاسع : " في غرفتي كان المحاربان الإفريقيان متأهين للهجوم ، كانا متحشيين إذ وقفاً متقابلين يمين كل منهما حربة طويلة قد أمسك بها في وضع يبدو مسترخياً مؤقتاً ولكنه مهياً للهجوم المفاجئ ، وخلفهما أربعة فيلة عاجية مقطورة بسلسلة فضية وأمامها ثلاثة غزلان ، كان هذا المشهد من المشاهد التي أراها كل يوم على رف مكتبي الأوسط فلا أراها مجموعة من التماثيل الأفريقية خلفها صحن من الأبنوس المزخرف " ص ٨٧ .

وبرغم دينامية هذا الوصف على المستوى الداخلي لكنه على المستوى الخارجي للسرد هو لحظة توقف فيها الزمن السردى التصاعدي لتصف نورة هذه التماثيل الرابضة في غرفتها ، ثم ينطلق الزمن السردى التصاعدي بعد ذلك لتسرد نورة لحظات مناقشتها للرسالة واحتفالها مع دونالد واستعدادها للعودة ، ويستمر السرد في زمن تصاعدي حتى ينتهي الفصل بدواعها لدونالد . فالفصل يبدأ بالسرد الزمنى المتوقف ثم يبدأ التحرك والتصاعد التدريجي للأحداث .

٢- السرد الزمني المضمر " القفز الزمني " :

وفيه يقفز الزمن من نقطة معينة إلى نقطة أخرى سواء عن طريق إشارة الروائي لهذا القفز بعبارة أو جملة كأن يقول مثلاً : " مرت الأيام والسنون " أو يحدد المدة الزمنية التي تم تجاوزها في العملية السردية ، ويمكن أن يحدث القفز الزمني دون إشارة زمنية مباشرة لكنه يفهم من خلال السياق .

وقد اعتمدت رواية دلال خليفة على القفز الزمني إلى حد كبير عن طريق الإشارة أو عندها فقد استخدمت الكاتبة الإشارة الزمنية وبخاصة في الجزء الذي لم يعتمد على تكتيك تيار الوعي كثيراً كالفصول الأولى من الرواية ، ولم تستخدم الإشارة في الفصول النهائية من الرواية لاعتمادها على تكتيك تيار الوعي - إلى حد كبير - مثلاً في التذاعيات النفسية ، والمونولوج المباشر وغير المباشر ، والمناجاة النفسية ، والتقطع وعدم الاستمرار ، والموتاج الزمني والمكاني ... إلخ .

ويحدث القفز الزمني في الرواية في العديد من المواقف منها إشارة الساردة إلى تناقض مدرستها وحيث تداعي عليها صورة الأستاذ الإنجليزي " روبرتسون " أستاذ الكمبيوتر (انظر الرواية ص ٢٢) . ويتضح هذا القفز أيضاً عندما تريد نورة أن تتجاوز حدثاً معيناً فتقول مثلاً : " انتهت أيام الرحلات والنزهة والجهر ببريطانيا وبدأت أيام العمل " ص ٢٥ .

وتقول : " في أحد أيام السبت فتحت عيني صباحاً " ص ٦٤ ، " وجلسنا في أحد الأيام في الحديقة العامة " ص ٨٩ ، " دخلت الكافيتريا في أحد الأيام

الحارة " ص ٧٣ ، " مضت أشهر أخرى وافتتحت المؤسسة التي أولينا أنا ولطفية كل اهتمامنا " ص ١٠٥ ، وهكذا مضت الأيام بعضها مسل وأكثرها رتيب " ص ١٣٢ ، " ومضت الأيام وأصبحت روضة فترة عين والدها " ص ١٣٥ ، ويتضح هذا القفز الزمني أيضاً في الصفحات : ١٦٣-١٦٤-١٦٥ .

ثم يرداد القفز الزمني دون إشارة عندما انتقلت نورة إلى موطنها الأصلي وبدأت في كل مشهد تستحضر صورة دنالد، وهنا يقفز الحدث من الزمن الحاضر إلى المستقبل دون إشارة زمنية ويتضح هذا في الصفحات أرقام : ٩٨-١٠٠-١٠٢-١١٥-١٤٥-١٤٧-١٧٣-١٧٦ .

ولعل اعتماد التكتيك الروائي عند دلال خليفة على القفز الزمني يرجع إلى ثلاثة عوامل ؛ الأول : اعتماد البناء الروائي إلى حد كبير على تكتيك تيار الوعي، من حيث التداعي النفسي الحر للمعاني ، والمونشاج الزمني وهي وسائل فنية تؤدي إلى شيوع القفز الزمني . والثاني : ميل الساردة (نورة) في سردها للأحداث إلى الاختزال الزمني والتكثيف الشديد لأنها سردت فترة زمنية طويلة وتريد أن تضمنها كل المتغيرات الحياتية التي عاشتها في هذه الفترة الزمنية سواء في موطنها الأصلي (الدومة) أو مكان درساتها (لندن) وهذا بدوره يحتاج إلى قفزات زمنية عديدة حتى تستطيع أن تسرد كل هذه المتغيرات . والثالث : إن القفزات الزمنية تتجاوز فترات زمنية معينة ترى الكاتبة أنها لا تشكل لازمة أساسية في السياق ولذلك تجاوزها الزمن السردى .

٣- السرد الزمني التوافقي :

وفيه يتوافق زمن السرد مع زمن الحدث فيطول الزمن السردى عندما

يطول الحدث ، والعكس صحيح . ويتمثل هذا في توافق الحالات الشعورية مع السرد فيسرع الإيقاع السردى ويطغى تبعاً للحالات الشعورية ، أو تبعاً للزمن النفسى وهذا المستوى يتضح في كل تسيج الرواية حيث نجد أن السرد المقنن بحالات الأسى والحزن والألم النفسى تطول فيه الجملة حتى تتوافق مع بطء الحالات الشعورية للساردة (نورة) وبالتالي يأتي الإيقاع السردى بطيئاً ، تقول الرواية على سبيل التمثيل : " ومرت أشهر عصيبة على هيا أخذت خلالها إجازة لعام بلا راتب ، وكانت تتشاجر كثيراً مع فيصل وشروق وتنتقد أسلوب حياتهما لشعورها أن سقر أحمد كان هروباً منهما بالذات لعجزه عن تغييرهما أو قبولهما كما هما " ص ١٦٣ . وفي الجانب الآخر عندما نعلم عن سرعة الزمن تقول : ومرت الأيام ، أحياناً تمر صفحات الأيام بسلاسة وسرعة ، وهما هي روضة تنام وبجانب سريرها حذاء جديد ، وفي عزاتها مريول جديد للعصف الثانى " ص ١٦٤ .

ويتضح التباطؤ الزمنى أيضاً في تصويرها لحظة وداعها دونالد قبل مغادرتها لندن تقول : " دونالد يحدق في الأفق وهو ينكلم بصوت منخفض أحبيه وأنا أنظر إلى الأفق وكانت تحدث عبر أسلاك هاتف " ص ٨٩ ، لعل هذه الجملة توضح مدى الإيقاع السردى البطيء الذى يعبر عن حالات الأسى والفراق ، وعلى النقيض نجد سرعة الإيقاع السردى عندما تصور لحظات البهجة والسعادة والفرح التى تغمرها أثناء لقاءها بدونالد .

رابعاً: الاتجاه الزمنى :

يشتمل الاتجاه الزمنى في رواية أشجار البراري البعيدة في مستويين ؛ الأول: الزمن الخارجى ، والثانى : الزمن الداخلى .

أما الزمن الخارجي فيعني بزمن كتابة الرواية وزمن هيكلها الخارجي من البداية إلى النهاية أما زمن كتابتها فإننا لا نعلم تاريخاً ننسب إليه زمن الكتابة إلا تاريخ النشر سنة ١٩٩٣ وزمن المسار الخارجي لها زمن دائري حيث يبدأ الحدث الروائي في نقطة معينة وهي خلاف نورة وحالد وإغلاقها باب حجريتها على نفسها وعدم استحابتها لخالد برغم طرق الباب ، وننتهي عند نفس الحدث . أما سير الأحداث من نقطة لأخرى في الرواية فإنها تسير في الاتجاه اللامعكوس من البداية إلى النهاية ، حيث تبدأ بطفولة نورة وتنتهي بزواجها وإجهاها ابنة في المرحلة الابتدائية . فالزمن يسير من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل .

أما الزمن الداخلي للأحداث فقد كان زمناً يتداخل من حيث تداخل الماضي والحاضر والمستقبل ، وبخاصة في اللحظات التي تعتمد فيها الرواية على التداعي النفسي .

خامساً: الزمن والذات :

من أشق الإشكاليات التي تواجه الأنا الذاتية في الإبداع المعاصر وبخاصة في الرواية والشعر ، هي صراع الذات والزمن . ورواية تيار الوعي من أكثر الروايات تعبيراً عن هذا الصراع . إذ كلما كانت الرواية مستغرقة في اللاشعور كلما كانت صيرورة الذات شديدة التعقيد في صراعها مع الزمن . ورواية دلالة خليفة ليست من هذا النوع المستغرق في اللاشعور ، لكنها من النوع الذي ينطق بالحكي الروائي وفق جدلية زمنية محكمة . وهذا الإحكام يتأتى من ارتكاز السياق على ركيزتين ؛ الأولى : جهاز الكمبيوتر الذي يلزم نورة من أول الرواية إلى نهايتها تسجل فيه كل ما يتداعى عليها من أحداث ماضية أو مستقبلية ، وبالتالي

يسير الزمن في اتجاه تصاعدي محكم . لأن التداعيات جاءت على نورة منظملة إلى حد كبير . والثانية : اعتماد نورة على حالات التذكر المنتظمة ، حيث تتداعى عليها صور الماضي كلما نرى الصورة في الحاضر يذكورها بالماضي . فتذكر الأستاذ الانجليزي عندما تستحضر صورة الأستاذ العربي وتستحضر صورة دونالد عندما يتقدم لها جاسم ، والرجل الأمي ، وخالد بغية الزواج ومن ثم لا تنتظر في هذا التكنيك أن يكون الصراع عتيفاً بين الذات والزمن ، لكنه صراع نسبي تعبر عنه بعض الصور التي تشعر فيها الذات بالحصار، كصورة التيمومة الزمنية المتمثلة في السيارة أو الطائرة أو الحجرة ونلاحظ هذه العصور الزمنية عندما تسرد لنا نورة رحلتها وعلقوسها اليومية التي اعتادتها في حياتها حتى صارت كالتييمومة الأبدية التي لا تنتهي تقول نورة على سبيل التمثيل: " تسير بنا السيارة عبر شوارع مشمسة تثير في الناس من جديد ، وتحفف بقايا الأدمع على أهذاب أختي الصغيرة ، كان ذلك المشهد يحدث يومياً تقريباً ... ولكن كانت السيارة تسير عبر كل تلك الشوارع حتى ظننت أن ذلك سيستمر إلى الأبد . وظلت تسير بي السيارة وحدي عبر تلك الشوارع المشمسة .

وتبدلت السيارة مراراً منذ ذلك (الآن) وتبدل السائق الذي أتى بعد أبي وتبدلت الطرق وتبدل بيتنا نفسه بعد أن سكنا فيلا حديثة ، كما فعل معظم الناس ، وظللت كما أنا تسير بي السيارة إلى أن أنهيت الجامعة وأنهيت عاماً من العمل بها وإلى ما بعد ذلك " ص ١٤ .

إن من يتأمل هذا النص يشعر كأن الذات ظلت تعاني من حصارها داخل الأركان الأربعة بداية بالسيارة ونهاية بالمكتب . فالسيارة تظل محاصرة فيها طيلة

رحلتها العلمية وما بعدها ، وتظل محاصرة بين جدران مكتبها لا تجد من تبته شكواها وآلامها وآمالها غير جهاز الكمبيوتر فتقول : " لا أعلم تماماً ما يتزاحم من المشاعر في عقلي وأن أعتني في المكتب أو أرى فيه دموعي وانهياري وأتأمل صورة تلك المرأة على شاشة الكمبيوتر الداكنة " ص ٩

وبعض التعبيرات الواردة في الرواية أيضاً توضح صراع الذات والديمومة الزمنية بعد أن أصبحت الذات غريبة عن ذاتها ، يتضح ذلك في قولها " حتى ظننت أن ذلك سيستمر إلى الأبد " ، " أتأمل صورة تلك المرأة " ، " وأنا أعتني في المكتب " .

إن الذات عندما تفقد التواصل مع ذاتها فضلاً عن فقدانها التواصل مع الآخر حينئذ تشعر بالعزلة والانطواء ، ولا تجد ما تبته شكواها غير الجهاز الراض في حجرتها فهو الوحيد القادر على حفظ أسرارها والحفاظ لكيوتوتتها الذاتية في صراعها مع الصيرورة الأبدية .

وللخروج من حصار الديمومة تتوهم الذات أن انطلاقها يكون في أوروبا حيث تتحرر الذات من حصارها ، من خلال توقعها للارتباط بدونالد . لكنها تدرك أن ذلك بمثابة الحلم الجميل الذي لا يتحقق ، لذلك تذكر تورة لدونالد في عديد من المواقع أنه حتى حالم بينما تعيش هي الواقع . وشتان بين الحلم الأوربي الذي تتوق إليه تورة والواقع العربي الذي يحاصرها .

ولذلك تظل طوال الرواية حائرة بين الحلم والواقع ، وحينئذ تشعر الذات بالعدمية والضياع وبخاصة عندما تتردد من عالم الأحلام الأوربي إلى عالم

الإنكسار والازدواج والتناقض العربي . وتصطدم بالشخصيات التي أرادت الزواج منها فهي شخصيات إما ضائعة أو جاهلة أو سلبية لا رأي لها . وعندما ترفض الاقتراح بهم يقف الواقع ضدها . ولا تملك غير نزع شهاداتها العلمية التي حصلت عليها من على الجدار لتلقى بها في خرائنها . وفي هذه اللحظة تتطلع لدونالد رمز الحلم الأوربي ، الذي يمنحها الدفء والحب والأمان . برغم إدراكها أن هذا الحلم لن يتحقق لأن بينهما تلاماً وحبالاً وحواجز عالية . لكنه يفضل النموذج الحلم الذي تتطلع إليه تقول في حالة مناقشة أمام جهاز الكمبيوتر: " أعلم أن دونالد إذ عرض عليّ نفسه لم يقدم إليّ شيئاً قليل الشأن ، وإنما قدم لي شيئاً لا يقدر بثمن قدم لي نفساً نقية شفافة في عالم من النفوس التي تشوبها الأنانية وتلونها أشياء أخرى كثيرة . ومسحت دمة ثم أكملت وقد تحول الخطاب إلى دونالد شخصياً : وأعلم أنني لن أحد من يحبني كما أحببتني . قد لا يجعلني أحد تلك الملكة التي رأيته في يوماً . لا أظن أن أحداً سينظر إليّ مرة واحدة ، فينظر إليّ روحي ويغرم بها كما فعلت أنت ، ذلك حدث مرة واحدة ، ولا أحسبه يحدث ثانية ، لئني أستطيع إخبارك أنني أقدرك كثيراً ولا أعالي ساحب غورك كما أحببتك ، وإنه لم يعدني عنك إلا كونني أعجز عن تخطي الحواجز كما أخبرتك يوماً " ص ١٠٣ .

ومن الواضح أن هذا التطوع للنموذج الأوربي ممثلاً في دونالد حلم تتطلع إليه نورة ولكنها عندما تتردد للواقع ترى أن هذا الحلم لا يتوافق مع واقعها . ولذلك تظل في عرق نفس شديد ، فقلها يتطلع للحلم الأوربي ، وعقلها يرتبط بواقعها الأصيل وتظل الذات ممزقة بين فكي الجدلية الصراعية بين القلب والعقل ، تقول نورة عندما تتردد للواقع العقلي : " إنني في قرارة نفسي أعتبر زواج اثنين من

سلالتين بشريتين مختلفتين زواجاً غير طبيعي وغير جاد ، ولو تجاوزت هذه النقطة ما كنت لأستطيع أن أربي أطفالاً في تلك الديار التي نبذت كل ما نقدسه ، والتي تختلف عنا في كل شيء ، وما كان دونالد سيطلق الحياة إلى الأبد هنا معي وإن غير دينه " ص ١٠٢ .

ومن ثم يصبح التناقض الكامن في وعي نورة مصدراً لتفتيت الذات وتمزقها وعدميتها وشعورها بالتلاشي والنوبان في الصيرورة الأبدية . إذ تظل الذات مشتتة بين ما هو كائن وما يجب أن يكون ، أو بين الحلم والواقع ، أو بين الانتماء والانتماء واللاتمياء وبرغم أن نورة فكرت ورححت عقلها على قلبها وواقعها على حلمها والانتماء على عدم الانتماء حيث تقول : " إن المنازل والطبيعة جميلة هنا ، بل خلابة ، لكنها لا تشعرني بأني في وطني ، إنني لا أنتمي إليها ، ولا أستطيع أن أضمن عالمي الحالم أشياء لا أشعر بالانتماء إليها ، ولو رسمت لي بيئة أحلام لكأنت بيتي التي نشأت فيها " ص ٩٠ .

تقول إنه على الرغم من هذا الانتماء والتصريح به إلا أن نورة ظلت طوال الرواية وحتى بعد عودتها من لندن تحلم بدونالد وحبه ، ومن هنا يجوز لنا أن نقول إن انتماء نورة لموطنها الأصلي انتماء عقلي فرضته حتمية الواقع ، وليس قليلاً تابعاً من الذات . ولعل هذا هو مصدر الأرق الذي تعيشه الذات طوال الرواية ، لأنها حلت القضية على ورق الرواية فقط وهو حل افتعالي اقتضته الضرورة العقلية .

ومن هنا تشعر الذات بالضياح في الديمومة الأبدية التي لا نهاية لها . وإذا كانت معظم الروايات العربية التي تناولت قضية الشرق والغرب قد عنيت بالرجل

الشرقي الذي يتطلع للفتاة الغربية أو تتطلع هي إليه ، فهذه هي أول رواية عربية - فيما أعلم - عنيت بالمرأة الشرقية التي تتطلع للرجل الغربي ويتوق الغربي إليها. وكان من الممكن أن تأخذ هذه القضية بعداً حضارياً عميقاً ، لو أن الكاتبة وقفت عند حد رصد الواقع الحياتي المعش للذات دون أن تتجاوزهُ.

مراد عبد الرحمن مبروك

الهوامش

- ١- Harry shaw., Dictionary of Literary Terms.p.315-316
- ٢- E. Fischer, P.107-108
- ٣- د. طه وادي: صورة المرأة في الرواية المعاصرة ص٢٠٧ ، دار المعارف، ١٩٧٤.
- ٤- انظر: د. صلاح فضل ، منهج الواقعية في الابداع ص١١ ، دار المعارف ط(٢) سنة ١٩٨٠ .
- ٥- نفسه ص١٢ .
- ٦- د. سيد حامد النساج ، باتوراما الرواية العربية الحديثة ص٥٧-٥٨ ، دار المعارف ط(١) سنة ١٩٨٠ .
- ٧- Emile zola.The Experimental Novel,From Critical Theory Since Plato, P.649
- ٨- فيرون هول : موجز تاريخ النقد الأدبي ص١٣٥ .
- ٩- د. السعيد الورقي: اتجاهات الرواية العربية المعاصرة، ص٧٩ هيئة الكتاب ١٩٨٢
- ١٠- د. عبد المحسن طه بدر : نجيب محفوظ الرؤية والأداة ص٢٧١ ، دار المعارف ط(٣) .
- ١١- نجيب محفوظ : حمام الخليلي ص٨ .
- ١٢- د. عبد المحسن طه بدر ، سابق ص٢٨٣ .
- ١٣- نجيب محفوظ : مصدر سابق ص٤١ .
- ١٤- نفسه ص٤٢ .
- ١٥- د. عبد المحسن طه بدر : سابق ص٣٣٩ .
- ١٦- نجيب محفوظ : زقاق المدق ص١١٦-١١٧ .
- ١٧- نفسه ص٥٠-٥٢ .

- ١٨- نفسه ص١٣٢-١٣٣ .
- ١٩- د. عبد المحسن طه بدر : سابق ص٣٥٩ .
- ٢٠- المصدر نفسه ص٣٦ .
- ٢١- انظر : Marx, K.Engels F., Sur la litterture et L'art, Paris. 1954.P.133
- ٢٢- د. صلاح فضل : مرجع سابق ص٧٣ .
- ٢٣- د. السعيد الورقي : اتجاهات الرواية العربية المعاصرة ، هيئة الكتاب فرع
اسكندرية سنة ١٩٨٢ ص١٤٦-١٤٧ .
- ٢٤- يوسف ادريس : الحرام ص٨٧ .
- ٢٥- نفسه ص٢٧-٢٨ .
- ٢٦- د. السعيد الورقي : مرجع سابق ص١٥٧ .
- ٢٦- سعد مكاوي : السائرون نياما ص١٦٣ .
- ٢٨- نفسه ص٤٣ .
- ٢٩- نفسه ص٥٩ .
- ٣٠- انظر : قول الغيطاني في الندوة التي عقدت حول مشكلة الإبداع الروائي
عند جيل الستينيات مجلة " فصول مارس سنة ١٩٨٢ .
- ٣١- يحيى الطاهر عبد الله : الطوق والاسورة ص٤٢ .
- ٣٢- انظر : د. أحمد ديب شعبو : السماء والأرض رحلة في المعتقدات العالمية
والخيال الأسطوري ، الفكر العربي كانون الأول سنة ١٩٨٦ ص٥٢ .
- ٣٣- محمد خليل قاسم : الشمندورة ص٥٥ .
- ٣٤- انظر : رواية الناس في كفر عسكر لأحمد الشيخ صفحات ٣٦-٤٦-٤٧-
٥٧-٦٤-٦٧-٧٥-١٠١-١١٠-١٢٢-١٣٤-١٣٥-١٣٧-١٣٨-١٤٨

١٥٩-١٦١-١٦٥-١٦٨-٢١٤ .

٣٥- للمزيد حول الشكل التراثي انظر / د. عبد الرحمن مبروك ، العناصر التراثية
في الرواية العربية ص ٢٣٣ وما بعدها ، دار المعارف سنة ١٩٩١

المبحث الخامس
أعلام النثر العربي الحديث

محمود تيمور
إبراهيم المازني
طه حسين

محمود تیمور

محمود تيمور

(١)

النشأة والثقافة :

محمود تيمور هو الابن الأصغر والثالث للمرحوم العلامة أحمد تيمور باشا ، ينتهي نسبه من ناحية الأب إلى الأكراد ، والأكراد منهم عنصر ينتهي إلى العرب ، وإن نفي المتعصبون منهم ذلك ، ولكن الواقع أن أسرة تيمور تنحدر من عرب الأكراد . فأحمد تيمور باشا ابن إسماعيل باشا تيمور بن السيد محمد تيمور كاشف ، جاء في كتاب " لعب العرب " أنه من أسرة كردية كانت تسكن (قرة جولان) وهي بلدة بكردستان من ولاية الموصل ، ولا يعرف عن هذه الأسرة شيء بالتفصيل سوى أن أحد أفرادها وهو محمد تيمور كاشف فارقتها إثر خصام وقع بينه وبين أخيه والتحق بالجيش العثماني .

ويتفاخر أفراد هذه الأسرة بأصلهم العربي اعتماداً على ما أثبتته مؤرخو العرب في أصل الكرد وحزم به محققوهم كابن الكلبي وابن خلكان وغيرهما من اتصال نسبهم بقحطان وأنهم من نسل (عمر مزيقياء) ابن عامر بن ماء السماء أو أنهم عدنانيون في قول آخرين على ما هو مفصل في موضعه من كتب اللغة والتاريخ . وهذه الأسرة تمت إلى العروبة بسبب آخر من جهة الشرف على ما ينقله خلفهم عن السلف وهو علة ورود أسماء أفرادها في الأوراق والصكوك القديمة مقرونة بلفظ (السيد) .

وقدم محمد تيمور كاشف إلى مصر مع أجناد محمد علي الذي اصطفاه حين خلصت له مصر ودفعه في مراتب الجيش حتى بلغ به مناصب القيادة ولم يقصره على الجندي بل ولّاه عدة أعمال من أعمال البلاد المصرية إذ ذاك (الكشوفية) ومنها لزمه لقب الكاشف الذي كان يلقب به حتى بعد تركه تلك الأعمال .

أما الأم فيجري في عروقتها مزيج من دماء شركسية وإغريقية فولدها أحمد رشيد باشا ناظر الداخلية وصديق اسماعيل باشا تيمور جد أدينا محمود تيمور ، وأحمد رشيد كان إغريقياً يونانياً أسلم وهو في الثامنة من عمره حين حضر إلى مصر مع الرؤساء الأتراك . وأمها شركسية ساعد على جمعهما الوضع السياسي في ذلك الحين ، فقد كان الأتراك متسلطين على القوقاز وتركستان وطشقند عاصمة تركستان الروسية .

وقد ولد أدينا " محمود تيمور " في حي " درب السعادة " سنة ١٨٩١ ، وتلقى تعليمه الأول بمدرسة الناصرية الابتدائية والإلمامية الثانوية ، وقد داهمه المرض في تلك السن فاضطر إلى الحصول على البكالوريا عن طريق المنزل لا المدرسة . ثم التحق بمدرسة الزراعة العليا ولكنه لم يكمل الدراسة بها لأن المرض لاحقه مرة أخرى ، وما إن أبلى من مرضه حتى التحق بإحدى وظائف وزارة الحفانية حيث مكث بها سنة كاملة ثم انتقل منها إلى وزارة الخارجية فمكث بها ستة أشهر ، ثم انقطع لدراسة الأدب والقراءة ، فهما هوايته المفضلة ، وأخلص محمود تيمور للأدب فأقبل عليه بهوى نفسه كله ، وكانت الأسرة الكبيرة تتسنى بنيتها نشأة أجنبية ، لكن والده أحمد تيمور كانت نزعته وطنية عربية إسلامية ،

وقد أثر هذا في نشاطه ، فقد كانت أسرته تحتفل بالأدب وتقبل عليه فقد أهدت أسرته " الخزنة التيمورية " بكل ما تحويه من كتب ومعارف إلى دار الكتب ومن هذه الأسرة ظهرت شاعرة تقول الشعر وهي عائشة التيمورية ، وقصد دارهم العديد من الأدباء والمفكرين من أقطار الوطن العربي والمستشرقين ، فقد كانت تضم هذه الدار كوكبة من المفكرين مثل الشيخ محمد عبده ، والشيخ الشنقيطي الكبير ، ومحمود سامي البارودي ، والشيخ رشيد رضا ، والشيخ طاهر الجزائري والشيخ حضر ، وغيرهم .

وهذه البيئة ساعدت أدينا على اتساع مداركه وزيادة وعيه الثقافي والإبداعي ولم يقف عند الثقافة العربية فحسب بل أخذ يطلع على كتابات موبسان الفرتسي وتشيعوف الروسي . كما أنه قرأ كليلية ومنة ، والصادح والباغم ، وألف ليلة وليلة ، وكتابات المنفلوطي ، وحيوان وخاصة الأحنحة المتكسرة

وقد أرشده أخوه محمد تيمور لقراءة حديث عيسى بن هشام للمويلحي ، وزينب هيكل ، وغيرها وقرأ بعض أعمال ديكنز وستيل وسويفت ، وديفو صاحب روبنسون كروزو ولكنه كان يفضل الأدب الروسي ولا سيما أعمال دوستوفسكي وتولستوي ، ومكسيم جوركي وتورجنيف ، وكل هذه الكتابات أثرت في وعيه الإبداعي والفكري وأكدت مصداقيته وعزمه على الكتابة القصصية .

وقد أفادته ثقافته الفرنسية والإنجليزية والتركية في تشكيل وعيه الإبداعي ، فقد كان يجيد الفرنسية والإنجليزية والتركية ، فضلاً عن أن ثقافة

زوجته كانت ثقافة فرنسية وأعانتة كثيراً في الإطلاع على الثقافة الفرنسية ، فقد تزوج وهو في الخامسة والعشرين وزوجته تعدله مستوى وعقلية ، وهي تقرأ كثيراً حتى لتسبقه أحياناً ، وقد أعطى هذا الزواج للحياة ابنتين : إحداهما نازلي تيمور حرم السيد سيلم رشيد بطل مصر في الرماية ، والأخرى حورية حرم السيد سامي أبو الفتوح سفير مصر في استوكهلم .

كما أن تعاطف تيمور مع البيئة الشعبية كان له كبير الأثر في تشكيل وعيه القصصي لأنه نشأ في في درب سعادة وهو حي يقع بين الموسكي وباب الخلق من القاهرة ، وهذا الحي أصيل في شعبيته يجمع أشناتاً من الطوائف والفئات ، وهو حافل بالصناع والتجار وأرباب الحرف من كل صنف ، واندماج تيمور في هذا الحي في عهد الطفولة والصبا ، ثم انتقلت أسرته إلى ضاحية " عين شمس " فعاش حياة ريفية بكل ما للريف من أوضاع ونظم وبعد ذلك عادت أسرته إلى القاهرة فسكنت حي الحلمية وهو حي وطني كان يقطنه في ذلك العهد فئات من العلماء والموظفين وذوي الجاه .

هذه البيئة بكل معاييرها كان لها كبير الأثر في قصصه ولذلك يقول : " والحق أنني لو تصورت أولئك الذين رسمت صورهم في كتيبي القصصية وقد مستهم نفحة الحياة لأنطلقوا يتلمسون طريقهم إلى مواطنهم ، هذا يخطر في درب السعادة ، وهذه تسأل عن أهلها في عين شمس ، وذلك يطرق بيته في حي الحلمية ، وتلك تطلب القطار ليلبلغ بها ساحة القرية " . ويقول أيضاً في مقدمة مجموعته فرعون الصغير : " عندما التفت خلقي مكتشفاً ماضي حياتي ، أرى أربعة عوامل أساسية قد عملت في تكويني كاتبا : الأول

والذي أحمد تيمور ، والثاني محمد أخي والثالث حوادث خاصة كان لها تأثير كبير في تحويل مجرى حياتي ، والرابع والأخير مطالعاتي . فوالدي جدير أن يكون قد أورتني مؤهلات الكتابة ، وقد تعهدتني منذ النشأة وحبب إليّ المطالعة والتأليف، وأخي هذب ذلك الحب وأذكاه ، وحوادث حياتي ثم مطالعاتي هي التي عينت لي تلك الوجهة التي أترجمها الآن في حياتي الأدبية " .

هذه النشأة الثقافية جعلت من تيمور إنساناً بسيطاً وأديباً مرهف الإحساس تجاه البسطاء ، فقد كان ينفر من تلقيبه بالمليونير أو " الباشا الأديب " ويتورقائلاً : لا أنا مليونير ولا أنا باشا ، وإنما أنا رجل في حالي " مستور " يخدم الفن والوطن وقد كان لا يألّف الحياة الأرستقراطية التركية ، وكان متأسياً بوالده الذي لم يذهب يوماً إلى نادي محمد علي ، وكان أبوه أول من أسهم في انشاء الرابطة الشرقية وهو ممن أسسوا جمعية الشبان المسلمين . ولذلك ليس عيباً أن نجد معظم شخصياته القصصية من الناس البسطاء . فبرغم نشأته الارستقراطية إلا أنه ينتمي للارستقراطية الوطنية التي تعنى بالوطن والمجتمع بكل طوائفه .

(٢)

المراحل الفنية :

مر محمود تيمور بمجموعة من المراحل الفنية في كتاباته للقصص القصيرة لكننا نعتي بأهم مرحلتين في حياته الأدبية وهما : المرحلة التقليدية ، والمرحلة الواقعية .

١ - المرحلة التقليدية :

وهي المرحلة التي حاول فيها محمود تيمور أن يحاكي القصص التي سبقته سواء التي كتبها أخوه محمد تيمور أو التي كتبها الكتاب الأوروبيون ، أو الشائعة في الفترات القديمة ، يتضح من ذلك في قصص مجموعته " الشيخ جمعة " التي كانت صدقاً لقصص أخيه محمد تيمور " ماتراه العيون " .
وفي اعتماده على المعالجة الخيالية والميتافيزيقية لبعض الأحداث ، لذلك يقول :

" وجدتي - منذ فجر حياتي الأدبية - يتنازعني عاملان جوهريان : عامل المحافظة على القديم والاعتداد به ، وعامل التجديد ومجازاة سنة التطور . عن أبي " أحمد تيمور " ورثت العامل الأول ، وإلى أخي " محمد تيمور " يرجع العامل الآخر ، كان أبي من ذوي الحمية للغة لا يدخر وسعاً في سبيل إحياء تراث العرب أما أخي " محمد تيمور " فقد كان أديباً فناناً نهل من الأدب الفرنسي مانهلاً ، وتأثر بالثقافة الأوروبية العصرية تأثراً استبان ملاحظه فيما هتف من دعوات ، وفيما أنشأ من قصص ومسرحيات . "¹

ولذلك نجد أن القصص التي كتبها محمود تيمور في هذه المرحلة تعتمد على التقليد والمحاكاة للنماذج التي سبقته ، وقد بدا ذلك واضحاً في مؤلفاته " الشيخ جمعة " ، " عم متولي " ، " الشيخ سيد العبيط " .

وهذه المرحلة عند الكاتب لم تخل من مزالق التقليد ، ففسد كانت الشخصية تتأرجح عنده بين الرومانسية والواقعية . فقد قرأ محمود تيمور كتاب "

¹ - فؤاد مودة : عشرة أدباء يتحدثون - كتاب الهلال ص ٤٩ سنة ١٩٦٥ .

ألف ليلة وليلة . " وتأثر بتصوير الشخصيات فيه لأنه رأى في هذا الكتاب الأعماط التراثية التي تساعد الكاتب على إغناء موهبة التخيل ، والخيال هو العامل الأساس في التأليف القصصي ، كما أنه قرأ كتابات المنفلوطي وتأثر بنزعة الرومانسية وأسلوبه السلس والجوانب الوجدانية في قصصه . فضلاً عن تأثره ببعض الشعراء الرومانسيين خاصة شعراء المهجر . وهذا بدوره أدى إلى تصويره للأحداث والشخصيات تصويراً رومانسياً . ولذلك جاءت قصصه مزيجاً من الرومانسية والواقعية .

وفي هذه المرحلة عني بمعالجة الموضوعات الإنشائية المتصلة بحياة الشخصية وكانت المحلبة تشغله إلى حد كبير في قصصه ، وكذلك نزعته إلى مساهرة الواقع والتعبير عنه بثتى صفوفه واتجاهاته تجد ذلك في قصصه " انتصار الحياة ، خلود ، إلى اللقاء أيها الحب ، شمروخ ، والشيخ سيد العبيط ، وغيرها " .

ففي قصة الشيخ " سيد العبيط " يتناول حياة الشيخ " سيد علام " الذي أطلق عليه بعد ذلك الشيخ " سيد العبيط " على إثر حادثة وقعت له أثناء عودته إلى المنزل ، فقد سقط من فوق حماره فأصيب رأسه إصابة بالغة أفقدته الذاكرة وأصبح معتوهاً لكنه أصبح في نظر الفلاحين ولياً من الأولياء الصالحين وعندما اشتدت عليه الحالة المرضية صار يقذف الناس بالحجارة ، وأصبح مصدر شقاء لهم . وهذه القصة تعبير عن قصور الوعي الفكري لدى عامة الناس ، وعلى مستوى البناء الفني تمثل مرحلة البدايات الفنية للكاتب لأنها اعتمدت إلى حد كبير على الحشو والتكلف ، فالحقصة تروى على لسان صديقه فيقول : " حدثني صديقي قائلاً : كنت في التاسعة من عمري " وهذا البناء أقرب للفن السيرة منه

للقصة القصيرة . كما أنه يترك الشخصية القصصية ويستمر في السرد عن ذاته بأسلوب أقرب إلى الترجمة الذاتية منه للقصة . كما أنها تعتمد أيضاً على الخطابة والمباشرة والوعظ والإرشاد . يقول : " وهكذا مات الشيخ سيد مينة الكلاب الكلية بهراوات الفلاحين . ودفن مصحوباً باللعنات . لم يجس الشيخ سيد على أحد بل جنى عليه القدر فقاده من حياته العائلية الأولى . حياة الرجل العامل النشط المحزم الكلمة إلى حياة الأولياء المعتوهين ... لقد مات الشيخ سيد وعفا أثره ولكن الناس لم يدعوه بنام حتى في نومه الأخير يوماً هادئاً بعيداً عن سخافات الدنيا الباطلة بل جعلوا ضريحه مرجاً للأبالسة . وشجرتة علماً من أعلام الشياطين . وهكذا تعمل الأثرة والأنانية الإنسانية بغريزتها ، تستفيد من الشخص حياً إلى أقصى درجة تريدها ، ثم تقترسه اقتراس الوحوش ، ثم تلعنه لعنات الأبالسة والشياطين" .

وهنا تتضح النزعة الخطابية والإرشادية التي يبحث عليها الكاتب ، وهي التنفير من الأنانية والسخرية من الضعفاء .

وهكذا في قصصه المشار إليها ، والتي كتبها في مرحلته الأولى نجدها تفتقر إلى الحبكة الفنية الجيدة وإلى التكتيف الفني ، وتقع في مزالق التحريب الفني للقصة .

٢ - المرحلة الواقعية :

وبدأت في حياة محمود تيمور عندما أسست المدرسة الحديثة التي رادها أحمد حيري سعيد . وكانت تنادي بضرورة التزام الأدب بقضايا الواقع ولذلك

يقول تيمور: " أطلق الزميل أحمد خيرى سعيد اسم المدرسة الحديثة عنواناً للرفقة الأدبية التي التقت به في " فهوة الفن " تناقش قضايا الأدب العصرية . وكنت واحداً من الرفاق ، وقد أسلمنا لخيرى قيادة الزعامة ، إذ كان أعلننا سناً ، وكانت شخصيته تتميز بالطرافة والخبوية وخفة الروح ، وكان فوق ذلك غيوراً على الأدب والفن غير لا تجارى . وكان هدف تلك المدرسة هو الوثوب بالأدب وثبة جديدة تخرج به من دائرة التحفظ والتقاليد الموروثة إلى رحاب فساح تلائم التطور الحديث في العالم المتحضر . وإلى هذه الدعوة سبق أخي محمد تيمور إذ كان ينادي بالتجديد ، ويحث على خلق أدب يعبر عن شخصيتنا ، ويصور مجتمعا ، ويمثل استحياتنا للحياة من حولنا وعلى ذلك السنين جرى الرواد الأول للمدرسة الحديثة ، وفي الصف الأول منهم خيرى سعيد ، طاهر لاشين ، وحسين فوزي ، يحيى حقي ، محمود عزمي ، إبراهيم المصري .^{١١} "

وقد بدأت الكتابات الواقعية تزداد أيضاً عند أدباء المدرسة الحديثة وخاصة بعد ثورة سنة ١٩١٩ ، فقد هبت جماهير الشعب تنادي بالاستقلال وعم الشعور الوطني في كل بيت وتطلعوا إلى أدب واقعي يعبر عن حياتهم الواقعية ، ويتحرر من القيود والأخيلة المبتذلة وتقليد الغير . ويروي أحمد خيرى سعيد قصة تأسيس هذه المدرسة الأدبية يقول : " في مساء أحد أيام الخميس في شهر إبريل سنة ١٩٢٥ اجتمعنا نحن أعضاء المدرسة الحديثة في منزل محمود طاهر لاشين بحارة حسني التي تصل شارع المتديان بشارع الخليج واتفقنا على ما يلي :

١١ - فؤاد دودة : مرجع سابق ص ٥٢ - ٥٣ .

- إصدار صحيفة باسم " الفجر " تكون لسان حالنا .
- انشاء مطبعة لطبع الصحيفة ومؤلفاتنا .
- أن يدفع بكل عضو جنيهاً في الشهر إلى أن يكتمل المبلغ الذي بقي بضمن المطبعة والحروف .

..... لم نفكر أول الأمر في نشر قصص مصرية مؤلفة ، كنا نؤمن بالترجمة لتفوق القصص العبقري الأجنبي بحيث من العيب أو الحمق مباراته ، لكننا عدنا فقلنا إننا نأمل أن نخلق أدباً جديداً ، فلماذا نترك هذا الشرف لغيرنا ، وبعد جدال عنيف قررنا القيام بهذه المغامرة والذي شجعنا أن محمود تيمور كان قد بدأ فعلاً في كتابة القصص .^{١٠}

ومن هنا يتضح أن محمود تيمور اتجه للقصة الواقعية وكان دافعه لذلك أمرين الأول اندلاع ثورة ١٩١٩ ، والثاني ظهور المدرسة الحديثة على يد أحمد خيرى سعيد ورفاقه ، يضاف لذلك عامل فني وهو أن القصة التقليدية التي كان يكتبها محمود تيمور لم تعد صالحة للتعبير عن قضايا عصره ، لذلك أخذ يطور أدواته أدواته الفنية القصصية لتجاري روح العصر .

لذلك كان طبعياً أن ينادي تيمور بالاتجاه صوب الحياة حتى تكون القصص مرتبطة بالواقع ومعبرة عنه ولذلك يقول في بداية أول مجموعة قصصية نشرها : " كلما اقتربت القصة من الحياة كان نفعها أعظم ، وتأثيرها أشد ، إذ أن المرء لا يستفيد ولا يتأثر من الخيالات والأوهام بقدر ما يتأثر من الحقائق التي

^{١٠} - يحيى حقي : فجر القصة المصرية من ٧٨ - ٧٩

تحيطه والتي يعيش في جوها .^١

ومن ثم أخذ محمود تيمور على عاتقه التعبير عن الحقيقة ، وعن الواقع الذي يعيشه أفراد المجتمع ؛ وخاصة بعد سفره إلى أوروبا وإطلاعه على الأدب الأوربي في محاضراته التي ألقاها في الجامعة الأمريكية في ٥ مارس سنة ١٩٣٨ " . واتصلت بالأدب الأوربي الحديث أقرب اتصال ، وطالعتني أثناء إقامتي هنال مرثيات ومناظر هزت نفسي وتغلغلّت في صميم قلبي ، كما أن خبرتي بالحياة ومعرفتي لها قد اتسعت وتنوعت ، فكان لهذه الحياة التي عشتها هناك أثر لا يتكسر في تطور تفكيري .^٢

وكانت هذه العوامل دافعاً لانتقال الكاتب من المحلية إلى الأدب الإنساني الذي يناقش قضايا الواقع والنفس البشرية .^٣ ولذا رأينا اهتمام تيمور بتصوير طبقة معينة من الناس وفق درجاتهم الاجتماعية ، قد بدأ يتضاءل ، ولم يعد همه محصوراً في رسم نماذج بشرية لأبناء طبقته ، أو لأبناء الوطنية والشعبية الأخرى . بل استعاض عن هذا كله بتأثير من قراءاته في التحليل النفسي .^٤ وأخذ يعبر عن كل الطبقات الاجتماعية بشتي تراكيبها وأخطاها ، ولذلك نجد في قصته " بين عيد العزيز بك وعم مرجان " يصور التناقض الطبقي بين شريحتين اجتماعيتين ويتعاطف الراوي مع الطبقة الكادحة ويعلن سخطه على الطبقة الأرستقراطية المتعالية . وفي قصة " سيدنا " يصور حياة العامل البسيط وهو الرجل الذي يعمل " فراشاً " في القصر ويبلغ من العمر ثمانية وأربعين عاماً وهو أسمر الوجه ، قليل

^١ - محمود تيمور : الشيخ جمعة وقصص أخرى ط ٢ سنة ١٩٢٧ الطبعة السلفية ص ١٢ .

^٢ - محمود تيمور : فرعون الصغير ط ١ - ص ٢٢ - ٢٣ .

^٣ - د. سيد حامد الشناج ، تطور فن القصة القصيرة ط ١ - سنة ١٩٦٨ ص ٣٦٣ .

الشعر والشارب ، كما يصور شخصيات أهل الريف وحياتهم البائسة التي يعيشونها ، وفي تصويره حياة أهل المدينة يعبر عن مستوى الشرعيتين : الشعبية والأرستقراطية ، فقد عايش تيمور على المستوى الواقعي الطبقتين معاً لأنه ولد في درب سعادة وهو الحي الذي يقع بين الموسكي وباب الخلق في مدينة القاهرة ، وهذا الحي يجمع طوائف متباينة من الصنائع و التجار وأصحاب الحرف ، وقد اختلط تيمور بأصحاب هذه الحرف المختلفة فضلاً عن بيئته الأرستقراطية ، وتيمور دائماً في قصصه يبدو عطوفاً على هذه الطبقة الكادحة ، ولذلك يشعر بالفخر وهو يصور أبطاله من هذه الطبقات الشعبية . وفي تصويره للطبقة الأرستقراطية يصور الشخصيات ومشكلاتها وتبلور قضاياها في قصص الحب التي يلهثون خلفها ففي قصة " خطاب من منير بك " يصور منير بك المجنون بحب هدى ابنة عزمي أفندي .

وهكذا نجد تيمور يصور كل الطبقات الاجتماعية دون أن يقلص اهتمامه بطبقة دون أخرى .

الجوائز التقديرية :

عمود تيمور يعد أحد رواد القصة القصيرة في مصر وقد توجته الحياة الأدبية بمجموعة من الجوائز التقديرية ، فقد منحه المجمع اللغوي الجائزة الأولى سنة ١٩٤٧ ، وفي سنة ١٩٥٠ حصل على جائزة الدولة للأدب ، وفي سنة ١٩٥١ حصل على جائزة واصف غالي بباريس عن كتابه المترجم إلى الفرنسية " عزرائيل القرية " .

ولعل جازته الأولى الكبرى اختيار الجمع اللغوي له عضواً فيه ، تقديرًا لمكانته الكبيرة في أدبنا العربي ، حتى يقول الدكتور طه حسين في كلمة استقبله : " وسبقت أنت إلى شيء لا أعرف أن أحداً شاركك فيه في الشرق العربي كله إلى الآن . وسجلت به لنفسك خلوداً في تاريخ الأدب العربي لا سبيل إلى أن يمحي ، هو القصص على مذهبه الحديث في العالم الغربي وأنت لتوفى حقلك إذا قيل إنك أديب عالمي بأدق معاني هذه الكلمة وأوسعها " .

وقال عنه الأستاذ محمد فريد أبو حديد في حفل جائزة الجمع اللغوي سنة ١٩٤٧ " إنه يعرفنا بالجانب الذي يعرفه من مجتمعنا المصري فهو معلم من معلمي هذا الجيل وهو عامل من العوامل القوية على تعريفنا بأنفسنا " .

وأشاد به أيضاً عميد المستشرقين في أوروبا أغناطيوس كراتشكوفسكي الروسي ، والمستشرق المجري الدكتور عبد الكريم جرمانوس .

أعماله الأدبية :

إن أدبنا متعدد المواهب والأجناس الأدبية ، فقد كتب مجموعات قصصية وروايات ، ومسرحيات ، وخواطر ، ودراسات أدبية لغوية ، وترجم العديد من أعماله إلى الفرنسية والألمانية واليوغوسلافية ، والروسية ، والعبرية ، والإيطالية . ونذكر بعض هذه الأعمال على سبيل التمثيل وليس الحصر .

ففي القصة القصيرة صدر له العديد من المجموعات القصصية منها : عم متولي سنة ١٩٢٥ ، الشيخ سيد العبيط سنة ١٩٢٦ ، الحاج شلي سنة ١٩٣٠ ، قلب غانية سنة ١٩٣٢ ، أبو علي عامل أرتست سنة ١٩٣٤ ، الشيخ جمعة

سنة ١٩٣٥ ، الشيخ عفا الله وقصص أخرى سنة ١٩٣٦ ، الوثبة الأولى سنة ١٩٣٧ ، فرعون الصغير سنة ١٩٣٩ ، مكتوب على الجبين سنة ١٩٤١ ، بنت الشيطان وقصص أخرى سنة ١٩٤٤ ، شفاه غليظة سنة ١٩٤٦ ، احسان لله سنة ١٩٤٩ ، كل عام وأتم بخير سنة ١٩٥٠ ، أبو الشوارب سنة ١٩٥٣ ، زامر الحلي سنة ١٩٥٣ ، أبو علي الفنان سنة ١٩٥٤ ، ثاثرون سنة ١٩٥٥ ، دنيا جديدة سنة ١٩٥٧ ، قرحة عجب سنة ١٩٥٨ ، نبوت الخفير سنة ١٩٥٨ ، شباب وغانيات سنة ١٩٥٨ ، أنا القاتل سنة ١٩٦٢ ، انتصار الحياة سنة ١٩٦٣ .

وكتب روايات عديدة منها نداء المجهول سنة ١٩٣٩ ، سلوى في مهبط الريح سنة ١٩٤٤ ، كليوبترا في خان الخليطي سنة ١٩٤٦ ، شمروخ سنة ١٩٣٩ ، إلى اللقاء أيها الحب سنة ١٩٥٩ ، المصابيح الزرق سنة ١٩٦٠ ، معبود من طين.

وكتب بعض المسرحيات منها عوالي سنة ١٩٤٢ ، سهاد أو اللحن التائه سنة ١٩٤٢ ، المخيا رقم ١٣ سنة ١٩٤٢ ، المنقذة وحفلة الشاي سنة ١٩٤٣ ، قتابل سنة ١٩٤٣ ، أبو شوشة والموكب سنة ١٩٤٣ ، اليوم حمر بسنة ١٩٤٥ ، حواء الخالدة سنة ١٩٤٥ ، ابن جلا سنة ١٩٥١ ، فداء سنة ١٩٥١ ، المزيفون سنة ١٩٥٣ ، كذب في كذب سنة ١٩٥٣ ، أشطر من اهلبيس سنة ١٩٥٦ ، صقر قريش سنة ١٩٥٦ ، حمسة وخمسة سنة ١٩٦٣ ، طارق بن زياد .

وله دراسات لغوية وأدبية منها : دراسات في القصة والمسرح سنة ١٩٤٥ ، مشكلات اللغة العربية سنة ١٩٥٦ ، الأدب الهادف سنة ١٩٥٩ ، معجم الحضارة سنة ١٩٦١ ، مناجيات للكتب والكتاب سنة ١٩٦٢ ، أنا

والمسرح سنة ١٩٦٣ ، ظلال مضيئة سنة ١٩٦٣ .

وظهر له مجموعة بالانجليزية تحمل اسم : قصص من صميم الحياة المصرية . وله مجموعات عديدة ترجمها بعض المستشرقين بالألمانية والروسية واليوحسلافية والمجرية ، والإيطالية ، والعبرية ، والقوقازية ، والازباكستانية ، والفرنسية .

أهم الدراسات التي دارت حوله :

كثيرة هي الدراسات التي عنت بقصص محمود تيمور حتى أنه يصعب حصرها في هذا الموضع لكننا نشير إلى بعضها على سبيل المثال . فقد عني بقصص محمود تيمور الكثير من المقالات الصحفية في بادئ الأمر ولكنها لم تصل إلى حيز الدراسة الأكاديمية والموضوعية . إلى أن ظهرت دراسة نزيه الحكيم " محمود تيمور رائد القصة العربية " سنة ١٩٤٤ ، وكانت بداية جادة لدراسة قصص تيمور ، ثم تعاقبت الدراسات بعد ذلك ومنها دراسة أنور الجندي " قصة محمود تيمور " سنة ١٩٥١ ، وصلاح الدين أبو سالم "محمود تيمور الأديب الإنسان " سنة ١٩٦١ ، وفتحي الإيباري " محمود تيمور وفن الأقبوصة العربية " سنة ١٩٦١ ، ومحمود بن الشريف " أدب محمود تيمور للحقيقة والتاريخ " سنة ١٩٦٣ ، وصديق شيبوب " محمود تيمور وفن الأقبوصة العربية " سنة ١٩٦٤ ، ومحمد مصطفى هدارة "فن القصة عند محمود تيمور " سنة ١٩٦٥ ، وعبد الحميد إبراهيم " أربعة أجيال من القصاصيين " سنة ١٩٦٩ ، وسيد التناج " قضية الريادة في القصة القصيرة " سنة ١٩٧٠ ، و "تطور فن القصة القصيرة" سنة ١٩٦٨ . وحسين القباني " فن كتابة القصة " سنة ١٩٧٤ ، وفؤاد دؤارة "

عشرة أدباء يتحدثون " سنة ١٩٦٥ ، وعمود حامد شوكت " مقومات القصة العربية الحديثة " سنة ١٩٧٤ ، ونعمات أحمد فؤاد " قسم أدبية " سنة ١٩٦٦ ، وأنور المعداوي " الرواية المصرية القصيرة " سنة ١٩٦٢ والمستشرق الألماني د.م. شاذة " أدب محمود تيمور " سنة ١٩٣١ ، وحمدى حسين " الشخصية الروائية عند محمود تيمور بين النظرية والتطبيق " سنة ١٩٨٨ .

وهكذا نجد عشرات الدراسات ومئات المقالات التي كتبت عن محمود تيمور في مجالات القصة والرواية والمسرحية . والتي تعبر عن الثراء الإبداعي الذي خلفه محمود تيمور للمكتبة العربية وخاصة القصة القصيرة . فقد ظل عطائه في القصة متدفقاً قرابة نصف قرن . وكان بحق عاشقاً للقصة القصيرة ومخلصاً لها .

مراد عبد الرحمن مبروك

إبراهيم المازني

إبراهيم المازني

بيئته وتكوينه :

في منزل عتيق مغلق كالحصن في أحد أحياء القاهرة يقع على تخوم مقبرة كبيرة وكأنه يفصل بين عالم الموتى وعالم الأحياء ولد الطفل إبراهيم سنة ١٨٨٩ في أسرة متواضعة وبيئة شعبية محافظلة . ويرجع إبراهيم في أصله إلى الجزيرة العربية ، وكانت جدته مكية ثم نزلت إلى مصر بعد وفاة أبيها ، ويحدثنا المازني أنه يرقى بنسبه إلى قبيلة مازن العربية وأن من أجداده الشاعر الأموي مالك بن الربيع وعددا من المازنيين الأعلام . ولم يتمتع إبراهيم طويلاً برعاية أبيه - وكان محامياً شرعياً - فقد توفي عنه وهو طفل في سنه الأولى ولكن القدر حياه أما رؤوما لم تقعد بها فافتتها عن رعايته وتعليمه ، فكان موضع حننها ، توليه عطفها وتغدى عليه حنانها ، ولاسيما أنه كان ضعيف البنية فكانت حياته ووقايتها له شغلها الشاغل . وقد ترك كل تلك أثره البالغ في شخصية المازني وفي أدبه على السواء . ولننصت إليه يقول : «وقد كانت في حياتي امرأة وهي أمي كانت أمي ، وأبي وصديقي .. استنفدت أمي عاطفة الحب والإحلال فلم تبق لي حياً أستطيع أن أفيضه على إنسان آخر » . وعندما توفيت هجر منزله ، مهد طفولته ومرتع صباه ، وفي ذلك يقول : « كان موت هذه الأم الصالحة أوجع ما أصابني في حياتي وأعظمه أثراً في نفسي ولقد أبيت البقاء في البيت الذي وافتها الأجل فيه ، لأن كل ما فيه يذكرني بها حتى كدت أجن » . ولعل في ذلك سر عيته لحياة الأسرة وإيثاره البقاء في البيت ساعات طوالاً يتأمل القادين والرائحين من خلال نافذة غرفته ويحتزن في نفسه صوراً من حياة الناس .

وقد تزوج المازني وعاش مع زوجته سنوات لم تكن كلها هنيئة ، ثم توفيت امرأته تاركة له طفلة لم تلبث أن ماتت . إلا أنه بدافع من حرصه على حياة المنزل والاستقرار بادر إلى الزواج ثانية ، فكان له ثلاثة أولاد.من بينهم ابنة لم تكد عينه تقرأ بها ويصفىها حنائه الذي كان امتدادا لحبه العميق لأمه حتى اختطفها يد القدر في عمر الورد فكان حزنه عليها ممضا .

وطمع المازني بعد اكمال دراسته الثانوية إلى الالتحاق بمدرسة الطب ، ولكنه لم يكد يدخل غرفة التشريح حتى أصابه غثيان شديد ، وسقط مغشياً عليه ، وعند ذلك عدل عن دراسة الطب ودخل كلية المعلمين وكانت تهتم باللغة الانكليزية وآدابها . وفي هذه المرحلة من حياته تفتح ذهنه على عوالم جديدة من الأدب الغربي ، فتم له رصيد ثمين اضافه إلى ثقافته العربية التي عب الكثير من مناهلها وبخاصة كتاب الأغاني وكتب الخافظ وشعر القدماء كيشار بن برد وابن الرومي والشريف الرضي .

وفي عام ١٩٠٩ عين المازني أستاذاً للترجمة وكان من أصغر المتخرجين في مدرسته إن لم يكن أصغرهم ، وفي ذلك يقول : « كنت صغير السن ولم تكن لي حجة ولا شارب . فكنت أخلق وجهي بالموسى ثلاث مرات في اليوم لعل ذلك يعجل بإنبات الشعر ، فقد اشتيت أن يكون لي شارب مقتول ، وخذان كأنهما سقيا عصير الرسم ، ولكن الموسى لم يقدني قتيلًا » .

وقد أخذ المازني يترجم لطلابه كثيرا من النصوص الرقيقة من الانكليزية، كما ترجم إليها نماذج مختارة من أدب العرب مثل قصص كليلة ودمنة وسواها.. وفي هذه الفترة تم اللقاء بينه وبين عباس محمود العقاد وكان بينهما تقارب فكري

توطدت أواصره مدى الحياة .

وكانت قصائد الشعر الوجداني باكورة نتاجه الأدبي شأنه في ذلك شأن صديقيه عباس محمود العقاد وعبد الرحمن شكري . وقد أصدر الجزء الأول من ديوانه سنة ١٩١٤ وأتبعه الثاني سنة ١٩١٧ . ثم اقتحم ميدان النقد الأدبي فكان ينشر مقالاته في صحف القاهرة . وعمن تناولهم بالنقد الشديد الشاعر حافظ إبراهيم ، فكان هذا من أسباب تركه الوظيفة بسبب مالمقيه من مضايقة وزير المعارف آنذاك وكان صديقاً لحافظ .

ومنذ ذلك اليوم - إبان الحرب الأولى - يجتج المازني لممارسة الصحافة وتديج المقالة ويدي في ميدان الأدب والنقد نشاطاً جماً ودأباً عجيباً . وفي هذه الفترة أي في أعقاب الحرب العالمية الأولى تجدد في مصر أحداث ويقوم الشعب بثورته ضد الانكليز عام ١٩١٩ . ويتحول الأدباء عن ذاتيتهم إلى معالجة واقع مجتمعهم . ولم يعد يوسع الأديب أن يبقى متعزلاً عن شعبه . وكما هجر شوقي العيش في كنف القصور وراح يتغنى بأمني قومه ، كذلك رأينا المازني منذ ذلك الحين يعزف عن قول الشعر الذاتي بل الشعر عامة ، وينصرف إلى النثر والكتابة انصرافاً تاماً .

وفي هذه المرحلة من حياته تتسم شخصيته الأدبية بالنضج ويستقيم له أسلوب أدبي طريف يميزه بين الأساليب . ويشق المازني يوماً بعد يوم طريقه نحو المجد الأدبي ويغدو في الطليقة الأولى من كتاب العام العربي . وإذ يوطد لنفسه هذه المكانة في عالم الفكر والأدب ينتخب عضواً بمجمع اللغة العربية .

وما زال مكبا على الكتابة والتأليف حتى انطفأت شعلة حياته سنة

١٩٤٩ .

شخصيته :

يصف المازني طقوله فيقول :

« ولست أذكر أنني همت مرة باللعب إلا زجرني عنه واحد من الكبار، أو مددت يدي إلى شيء إلا نُهيت عن لمسه ، وما كان أصعب السكون المقضي عليّ به » .

ثم يصور ذلك الجانب من شخصيته المتفتحة في حديثه عن معلمه الذي « كانت له خيزانة قصيرة يدسها في كم القفطان ، فإذا سار بين المقاعد جعلت عيوننا تلحظ هذا الكم لحظانا لا فتور فيه .. وقد أطعمناها مراراً كثيرة ، وذائقها كفاي وذراعي وساقاي وظهري . وعرفت طعومها كلها بالخيرة الطويلة والتجربة المعتادة ، فصرت إذا أبصرتها ترتفع أستطيع أن أعرف على وجه الدقة أي وقع سيكون لها على جسدي وبأي درجة من الألم ينبغي أن أتلقى هذا الوقع وأي الضربات تُسبب الدموع وأبها تطلق الصرخات ... » .

فالمازني كما يصور لنا طقوله بقلمه يبدو لنا من خلال هذا النص حاد المزاج كثير الحركة لا يكاد يستقر على حال حتى ليضيق بشقاوته كل من حوله . وقد جعل هذا المزاج المشاكس إلى المدرسة بل إلى الصف لا يكاد يستقر المقعد الخشبي بجسمه الضئيل إلا بعد أن ينال نصيبه المعهود من عصا معلمه حتى لم يكد يبقى موضع اصبع في جسمه لم يذق طعم تلك العصا . وإن طفلاً يحمل بين جنبه مثل تلك الحيوية ودقة الملاحظة لا يمكن أن يتسم بالبلادة والغباء وهو الذي نعت

نفسه بأنه كان عفريتاً من الجن . وعرف بين أترابه بأنه ضئيل الجسم سريع العدو كثير الحركة .

على أن الطفل المرهف الحس كان شديد الشعور بوطأة العيش عندما يأوي إلى جدران بيته وهذا ما أورثه مزاجاً خاصاً . ويوسعا أن نستنتج هذه الظاهرة من خلال بعض أقواله وذكرياته ، من ذلك أن شقياً اعترض طريقه في ليلة من ليالي رمضان وهو عائد إلى داره فخافه وولى هارباً يعدو في الظلام فإذا به يتعثر وهو يجتاز المقبرة القريبة إلى بيته فيقع في حفرة هي بقايا قبر مهجور وفي ذلك يقول :

« أحسب أن صرختي في تلك الليلة وأنا في خوف القبر وبن ذراعي الحثة
قد حركت الموتى في مضاجعهم ، ولقد مضت على تلك الحادثة خمس عشرة
سنة ولكني مع ذلك كلما ذكرتها أنفض وأحس بالعرق البارد يتصبب من جبيني
وأطراف أصابعي .. » .

هذه الحادثة على قلة شأنها ذات دلالة بعيدة على مرحلة الصبا الناعسة التي كان المازني يعاني من أمرها ما يعاني ، بدليل اهتمام الكاتب نفسه بروايتها وعدم نسيانها لها برغم انقضاء أمد بعيد عليها ، فقد داخل نفسه الخوف وزايلها الاطمئنان حتى لكانه يقر من كل شيء . ولتصور مدى الفزع الذي أصاب ذلك الطفل وهو يأوي إلى بيته وقد دهمه الليل قمضى في طريق تنائرت على حافته القبور ثم يفجؤه شقي كان فيما يبدو غموراً . ما أقسى ذلك على طفل أعرج كإبراهيم ، ولا نشك في أن فرط التحيل عند المازني قد زاده رعباً في تلك اللحظة الحرجة حتى توهم أن الحجر الذي عثر به ليس إلا جمجمة . وأن الحفرة

التي وقع فيها ما هي إلا قبر ، وأنه أمسى فعلا بين ذراعي الجثة حتى نادت منه تلك الصيحة المدنوية التي شقت حجب الصمت في ظلمات الليل البهيم . وإذا سلمنا مع المازني بأن ما سقط في داخله كان بقايا قبر ولم يكن حفرة فكيف نسلم بأن الجثة قد احتضنته وهو نفسه قد وصف الحفرة بأنها « بقايا قبر مهجور لا عهد للحث به من أمد بعيد » .

والسؤال الآن هل كان مثل ما ألم بطفولة المازني من يثم وفقر وحرمان وعزلة وخوف وعرج .. أن يؤثر في تكوين مزاجه وصنع شخصيته .. ؟ لعل للمازني نفسه بما عرف عنه من صريح القول والفتاح النفس خير من يحلو لنا هذا الأمر :

« كان إبراهيم يتظير من لا شيء ومن كل شيء ، وكان يعرف أن طبيّته خوف وكان لهذا يكتنمها .. وكان يفر من الألوان القائمة عامة واللون الأسود خاصة ، فينقبض صدره منها ويضيق .. » .

وإذا ما حدثنا عن عصره قال :

« إنا نعيش في عصر تفكير عميق ، وعهد قلق عظيم واضطراب كبير وشك مخيف . عصر تعتصر فيه العقول ويستنفد في حيرته مجهود القلوب ، وقد استولت الظلمة على عوالمنا السياسية والخلقية والعقلية » .

وهو الذي يقول :

ويروعني يأسى ، ويُفزعني أملى ، وأفرّق من لقاء غدي

ومن الطبيعي أن يكون لفرط احساس المازني وحدة مزاجه ويتمه وعيشه

في أكناف الفاقة والحرمان وتعدد مصائبه .. ظل مديد على نفسيته المرهقة الحس وأن تلفها بكثير من الشعور بعدم الاستقرار والقلق على المستقبل والخوف من الغد وتلك أكثر السمات التي تتجلى في شخصية «إبراهيم الكاتب» أو «إبراهيم الثاني» التي صورها لنا في المقطع السابق خلال السياق القصصي . فالتقاد يكادون يجمعون على أن شخصية إبراهيم في القصة ليست في الحقيقة إلا شخصية المازني نفسه مع اختلاف يسير أثلته طبيعة العمل الروائي . وهكذا يبدو لنا المازني الشاب برما يواقعته متشابهاً من عالمه وكأنه في عراك مستمر مع الحياة ومن هنا كان سوداوي المزاج ينظر إلى ما حوله من خلال منظار أسود وما أشبهه في تطوره باین الرومي الذي كان أثيراً لديه .

ولا يبعد أيضاً أن مشكلة الجند الأدبي واستعجاله من قبل الأدباء الثشبان كانت تضفي المازني المفرط الحس كما أضنت صاحبه العقاد في صدر شبابه ، إذ ان قمة جبل الإبداع كانت تحتلها يومذاك طليعة النهضة الأدبية الرائدة من مثل المنفلوطي وشوقي وحافظ . ولعل في ذلك ما يلقي ضوءاً على طابع العنف و الحدة الذي اتسم به نقد المازني لأدب حافظ وشوقي والمنفلوطي .

وكان طبعياً فيمن كانت هذه حاله أن تتسم شخصيته بالتحجر وألا تألف الناس كثيراً ، وقد وجدناه في صباه يمضي الساعات الطوال مطلاً من نافذة داره على الناس يتأمل الغادين والرائحين . وكان منطوياً على نفسه يعيش عيشة سهلة قليلة التكاليف ، ولم يرقه حتى بعد ان تخطى مرحلة شبابه أن يجعل داره منتدى للزائرين . كما أن لا يحب الدعوات ولا يتقبلها . فهو يحس الحرج في المجتمعات ولا تسوغ له الحياة الصاحبة التي تقيد المرء بأسر العادات المصطنعة وفي

ذلك يقول " « وليس أبغض إلي ولا أثقل على نفسي من أن أراني في حشد كبير من الناس ولا أعرف سبباً لهذا النفور ، ولكني أحس - إذا جالست قوماً فيهم من لا أعرف - كأن يداً تأخذ بمحنتي وتضغط ، فلا أزال أفكر في الهرب واحتيال للفرار حتى أجد السبيل إليه .. ففي هذه الحافل يكثر التكلف والتصنع . ويغلب الدهان والمذاق ، والتأنق والتطري والتظرف ولا سيما إذا كان المجلس تزينة امرأة .. » .

إن ظواهر الخجل والتشاؤم والتطير عند المازني قد تعود إلى جملة من الأسباب منها ، ضآلة حجمه وقصر قامته وعرج ساقه ، ومنها حدة مزاجه وأعضابه ، ومالقيه في صباه من يتم ، ثم موت أمه التي كانت سنده الأول ثم وفاة زوجته الأولى ثم موت ابنتيه الصغيرتين الواحدة تلو الأخرى . ومنها أيضاً خوفه من شبح الفقر والفاقة ومن عودته إلى حياة البؤس والحرمان ، وأخيراً خلفته على إدراك المجد الأدبي الذي سبقه إليه المنفلوطي وشوقي وحافظ أولئك العمالقة الذين غمرت أفيالهم الواسعة طموح المازني وأمثاله .

على أن مرحلة الشباب تحمل في ذاتها بذور القلق والسخط ، ولقد كانت الرومانسية أشبه بداء العصر انتقلت من أوروبا إلى الشرق ولقيت في نفوس بعض أبنائه من ذوي الحس المزهق مرتعاً ملائماً ، وخليق بالمرء بعد أن تتقدم عليه السنون إن تهدأ منازعه ، وتقر مشاعره ، وهذا ما حل بالمازني نفسه إذ أخذت شخصيته تتطامن وكان معايشرة الحياة تنتهي - إذا طالت - بالصلح معها، ويقبونها على علاقتها .

ملكة التهمك :

وقد يبدو في ظاهر الأمر أن سمات السخرية والتهكم بعيدة كل البعد عن طبيعة التشاؤم والتطير ، والواقع أنهما توأمان ، فما ينبط الهزء والسخرية سوى الألم والمرارة و (شر البلية ما يضحك) . ولقد كان ابن الرومي والمعري وقولتير وبرناردشو من ذوي المزاج السوداوي والنظرات الفلسفية القاتمة ، وكان فن التهمك لديهم واعزاً لا ذعاً . ولتستمع إلى المازني نفسه يوضح لنا مذهبه فيقول :

« لو وسعني أن أملأ الدنيا سروراً واغتياباً لفعلت ، فإني عظيم الثراء للخلق .. وأنشد أن أدخل السرور على قلوب الناس لاعتقادي أن عند كل منهم ما يكفيه من دواعي الأسى .. ثم أن للفكاهة مزية أخرى هي أنها أقوى ما أعان على احتمال الحياة ومعاناة تكاليفها والنهوض بأعبائها الثقالة . والرجل الذي يلقي الحياة بابتسامة المدرك الفاهم لا الأبله الغافل خير وأصلح ألف مرة من الذي لا يزال يدير عينيه في جوانبها الخالكة ويندب ويكي ويغول .. » .

تلك هي فلسفة المازني في حياته وفي أدبه . فهذا الرجل الذي رأيناه في صباه فتى عابثاً يقتعل مواقف الإضحك في المدرسة وفي الحسى .. لم يفارقه هذا الطبع طوال حياته . لقد استطاع المازني ذلك الرجل الساحط على الحياة أن يكون لنفسه آخر الأمر فلسفة تجاهها ، فما دام لا يستطيع تغيير طبيعتها ولا يقوى على تحويلها عن نوايسها فليقبلها على علالاتها وليستخف بها بل ليتهمك على من لم يفهمها وليسخر بكل ما فيها من زيف ، ومن هنا كان يضحك في أشد مواقف الجد من نحو حديثه عن أبيه وعن أخيه الذي امتأثر دونه برزقه :

« . . أما أبي فقد سمعت من أمي أنه كان رقيق الشعور حي الإحساس.. وهو - على كل حال - أبي ، وإن كان رحمه الله وعفا عنه قد شاء أن يجعل بالانتقال إلى تلك الدار الآخرة قبل أن أبلغ السن التي أستطيع فيها أن أنزل أحبي الأكبر - رحمه الله أيضاً - وأن أمنعه أن يبدد أموالنا . » .

وهكذا رمى المازني دنياه باهتسامة عريضة مستحقة ثم على نفس رحيمة واعية ، تدرك أن الحياة لا تستحق احتقالا كبيرا لأن كل ما فيها صائر إلى زوال ، فهو كمن يشرف على دنياه من أعلى القمم فيرى بنظرة الشاملة أن كل ما حوله صغير .

وقد امتدت هذه السخرية حتى شملت عصارة نفسه وجهد حياته ، فكان أكثر كتبه ومقالاته ساخرًا لاذعًا يحمل في نفس الوقت عناوين قائمة من نحو (حصاد المشيم ، وقبض الريح ، وحيوط العنكبوت ، وملهات الأبطال ..) ومن هنا كان غطتًا من يرى في أدب المازني الساخر مجرد محاولة سطحية للعبث والاضحاك دون أن يدرك حقيقة روحه . ومن أطرف ما أثار عنه أنه تقدم بمقالة إلى إحدى صحف القاهرة يرثي بها نفسه ، ولكن صاحبها رفض أن ينشرها تطيرًا فكُتب المازني :

« كنت أريد أن أصنع نموذجًا جديدًا في الرثاء ، فإن مديح الموتى أصبح عادة مملة ، أريد أن تعود تسجيل أخطاء الموتى وتوادهم ، أريد أن يتسم الناس عندما يسمعون نبأ موتي . . . إن حياتي كلها سلسلة من المآسي ، ولكني يوم أموت أريد أن أسجل اهتسامة على شفاه قرائي . . إن الدموع تجف سريعاً ، ولكن الضحكة تعيش طويلاً . . » . لم يبق شك بعد هذا في أن سخرية المازني

لم تكن تنفيساً عن مرارة وألم فحسب . وإنما هي فوق هذا ابتسامة المدرك الفاهم على حد تعبيره ، ابتسامة العاذر الذي يعرف الطبيعة البشرية ، ومن ثم يسهم في إصلاح الخطاء في جو من الضحك .

وإذا كان بين المازني وابن الرومي بعض التشبه في المزاج فلان بينه وبين الجاحظ أواصر وثيقة في التفكير والنظر إلى الحياة والأسلوب الفني اللاذع . ويعد المازني في طبيعة كتاب المقالة في أدبنا الحديث . وكان لعدوله عن الشعر إلى النثر أثر كبير في نزوع كتابته إلى الواقعية ، سواء اصطنع إلى ذلك سبيل الجد أم أثر فيه طريق الهزل ، ولتستمع إليه يحدثنا عن مذهبه في استخلاص مادة مقالاته إذ يقول :

« . . عليّ أن أكتب ، وأرى الحياة ترعر تحت عيني فأشتهي أن أضرب زحمتها وأسوم سرحها . . وأخرج إلى الطرقات أمنع العين عما فيها مما تعرضه الحياة فإذا بي أقول لنفسي : إن كيت وكيت مما تأخذ العين يصلح أن يكون موضوع مقال ، فأقنط وأكر راجعا إلى مكنتي لأكتب . . » .

الدعاية :

كانت الدعاية في جيلة المازني ، فالمرح يشع في حنايا جسمه والطلاقة في أعطاف روحه ، وقد عالج في أكثر كتبه ومقالاته موضوعات من الحياة استمدتها من بيئة الريف والقرية و من حياة الشارع والمدرسة ، ومن كل ما تضطرب به هذه الحياة الصاخبة . لندعه يصف ركوبه حماراً في صحبة نفر من أصحابه وقد ركبوا بغالاً في طريقهم إلى القرية ، وكان قد أوى ركوب بغل مثلهم ، ووصل به

الخمير إلى قناة ماء :

« فلما توسطها الجحش بدا له أن يقف وراقه منظر الماء فأجال فيه عينيه برهة ثم خطا إلى حافة الجسر - ولم يكن له حاجز - ومد عنقه إلى الماء فظننت أنه قصير النظر وأنه يفعل ذلك ليكون أقدر على رؤية خياله في الماء ، واحتلاء طلعت البهية في صقاله ، ولكنهم قالوا لي إنه يريد أن يشرب ، فنزلت عنه وقلت له : يا عزيزي إن من دواعي أسفي أنني مضطر أن أتركك إلى الماء وحدك ، فإن ثيابي يقسدها الماء وهي غالية إذا كانت حياتي رخيصة . ولكن بعد أن فكر قليلاً غير رأيي ، إما لأن الصورة التي طالعتني في صفحة الماء كانت مضطربة مشوهة وعجز الماء عن أداء ما فيها من جمال وروعة ، أو لاعتبارات حمارية لم يكاشفني بها » .

لعل أصدق انطباع يمكن أن فنقد به هذا النص هو تلك الابتسامات بل الضحكات التي تنطلق من شفاهنا وأفواهنا إثر قراءة لمقاطعها المازلة . وأول ما يبعث في نفسنا الضحك صورة المازني فوق جحش قميء أثره بالكوب دون البغال السامقة التي تركها لسائر صحبه ، ثم ظنه أن ذلك الخمير إنما أعجبت نفسه فراح بمد عنقه إلى الماء يتفرج على خياله الجميل في صفحته الراققة ويحتلي طلعت البهية في مرآته الصقيلة ، وأن تحطيه الشديد بعنقه إنما كان لقصر في نظره .

ونلاحظ حفة روح المازني وميله إلى الهزل حين رسم لنا صورة الخمير وقد « فكر قليلاً ثم غير رأيي » ثم حين اخذ يحاوره بقوله « يا عزيزي » وأخيراً إيراده العبارة المضحكة « لاعتبارات حمارية أخرى لم يكاشفني بها . . » .

الواقعية :

وقد ساقته الواقعية إلى نقد بعض العادات الاجتماعية السائدة من خلال ما مرّ به من تجارب وما عرض له من مواقف في حياته وذلك في نحو قوله :

« عرّفتني مرة أحد الإخوان باثنين من الأعيان فكان مما وصفني لهما به أنني شاعر ، فأبرقت أساريهما وغمر البشر وجهيهما ، واستغنيا عن (تشرفتنا) واستعاضا منها (ماشاء الله) و (سبحان الفتاح) وأقبل عليّ أحدهما يربت لي على ظهري ويمسه لي بكف كمضرب الكرة ويقول : أسمعنا شيئاً ، كأنما كنت مغنيا على الربابة ، ولشد ما خفت - وهما يلحان علي - أن يمد أحدهما يده إلي بقرش» .

ففي هذا المقطع نقد واقعي مر لفتة من الناس توصف بأنها من الأعيان ولكنها لا تختلف في حقيقتها عن الطبل الفارغ ، فهي لجهلها لا تفقه ما الشعر ولا تدرك ما الفن . وليس الأدب في رأيها سوى عبث رخيص لايساوي في مقاييسها المادية إلا ثمنا بخسا . وهكذا ينجح المازني لنقد عيوب مجتمعه ومفاسده على نحو يذكرنا بنقد الجاحظ وأبي العلاء وسخرية فولتير وتهكم برناردشو .. والملاحظ أنه حرصا منه على طابع الواقعية يحافظ على العبارات المنطوقة كما صدرت عن أصحابها لما في ذلك من مشكلة للواقع دون أن يبيح لنفسه في هذه العبارات الخروج على فصيح الكلام إلا لضرورة فنية .

« إن الحياء شيء حسن له فضله ومزيته ولكنه على ذلك ثوب يحسن أن

يخلفه المرء إذا شاء أن يفوز بحقه ويظفر بما هو أهل له ، فقد تكون أقوى الناس استعداداً وأكثرهم مواهب وزملاكات وأقدرهم على الاضطلاع بالأعباء ويحرمك الحياء أن تحيي مرة تبعك وزهرة غرسك . وليس للحجل معنى في الحياة أو نتيجة إلا أن الناس يملكون بطولتهم وأنت حائض ، ويدخلون وأنت واقف بالياب ويتقدمونك وأنت متردد .»

وهكذا عرف المازني طبيعة الحياة وأدرك أن البقاء فيها للأقوى وليس للأصلح ، ولهذا يأخذ بيد قارته إلى طريق أحدى يفتح فيه عبونه على ما حوله كيلا يفوته الركب ، وهو بمنحه خبرته وتجاربه وينصح له بأن يكون واقعياً لامثالياً ، إيجابياً لا سلبياً ، فاعلاً لا متفعلاً .

وقد أكسبه هذا الاتجاه الواقعي في مضمونه الأدبي قوة ومضاء في كفاحه من أجل لقمة العيش وإيماناً بانتصار الإنسان على مصاعب الحياة .. فعندما ثارت مصر سنة ١٩١٩ ضد الاحتلال كان المازني قد فقد وظيفته ، ولكنه لم يكن خائفاً مضطرباً ، وقد أنكر عليه صديق هذا الاطمئنان فأجابته :

« إن المرء لا يعدم قوتاً مادام يستطيع أن يعمل والتوف شيء لا يناله كل أحد ، وأنا لا أزعج نفسي كفؤاً للحياة ، لأنني مثقف ، بل لا أدعي أنني خير من هذه الملايين التي هي السواد الأعظم من الناس ، وأقول إنني من معلميه ومرشديها ، أفأزعج ذلك وأكون أقل منها احتمالاً للحياة وتصاريقها ، ودونها قدرة على الكدح وكسب الرزق .»

وهكذا تسلح المازني بالإيمان في مواجهة تكاليف الحياة وأعبائها وعرف

السبيل إلى لقمة العيش في غمار واقعها ، دون أن يهرب منها أو يستسلم إليها .

وعلى هذا المنوال من الواقعية في معالجة شؤون الحياة نسج المازني مقالات كثيرة عالج فيها مشكلات قومه وواقع مجتمعه وتحارب مع أحداث وطنه . وما أكثر ما كتب في السياسة الخارجية والأحوال الداخلية وعالج أساليب التعليم وشؤون الناس . وما من ريب في أن توفره على كتابة المقالة الصحفية جعل الواقعية في أدبه سمة لازمة ، إذ لابد للصحافة من أن تسامر تطور الحياة ، وتعالج شؤون المجتمع وشحونه .

الكاتب القصصي :

اتجه المازني منذ سنة ١٩٣٢ إلى كتابة القصة ، وكان له فيها آثار مختلفة هي " إبراهيم الكاتب " ثم أتبعها مجموعات عديدة من القصص هي " في الطريق " ثم " عود على بدء " و " ثلاثة رجال وامرأة " و " علماشي " و " إبراهيم الثاني " و " من النافذة " .. وقد كان المازني في جميع هذه القصص الكاتب الاجتماعي الذي يستمد مادته من بيئته وألوانها المحلية محللاً شخصيات قصصه تحليلاً نفسياً واسعاً .

ففي قصة إبراهيم الكاتب - وهي في كثير من جوانبها قصة المازني نفسه - تدور حول مشكلة عامة هي إمكان أن يحب الرجل أكثر من فتاة ، وهي مشكلة تتحول إلى أزومات عاطفية متعاقبة في حياة إبراهيم ومن يبادلنه حبه . ويحدث أن يلم به مرض فيدخل المستشفى فيشغف حياً بحاري مرضته . وكان بينه وبين ابنة خاله الحسنة (شوشو) حب قديم متبادل ، ولكن التقاليد تحول

دون زواجه منها لأن أختها الكبرى ينبغي أن تتزوج أولاً وبعلها يأتي دور الصغرى ، وينتهي المطاف بإبراهيم بأن يتزوج بنتاة اسمها سميرة تختارها له أمه .

وهذا الهيكل العام للقصة يساق في تحليل واسع للمواقف العاطفية وللأشخاص ونفسياتهم وانفعالاتهم تحليلاً عميقاً صريحاً . فشخصية إبراهيم شخصية حية تضطرب في محيط الحياة المصرية برينها وروحها وعاداتها ، وشخصية شوشو تكسب بقوة غضة وملاحة في الوجه وخفة في الروح .

وحوادث القصة في جملتها مألوفة ، وهي مما يقع كل يوم . وقد استغرق وصف الريف وطرق أهله في العيش والتفكير وعاداتهم وتقاليدهم جزءاً كبيراً من القصة . وعلى ذلك كان نصيبها من الواقعية كبيراً شأن المازني في أدبه عامة .

ويمكن القول إن إبراهيم الكاتب للمازني ، ودعاء الكروان لظه حسين ، وعودة الروح لتوفيق الحكيم وزينب هيكل وسارة للعقاد في الطليعة من أدبنا القصصي الحديث .

ورمة أقاصيص كثيرة ألفها المازني تبعاً ثم صدرت في مجموعات منها : ع الماضي .. حتى إن أكثر مقالاته الهازلة صيغت في قالب الأقصوصة وامتازت بعنصر التشويق مثل : حلاق القرية ومما ساعد الكاتب على ثخاذه في هذا الفن الأدبي براعته في التحليل واقتناص الجزئيات ، وقدرته على التصوير ، ثم تمكنه من السخرية ومرونة أسلوبه وتدفق لغته ، وكون أسلوبه مشبعاً بروح الفكاهة والتشويق . وهذا كله يجعلنا نجد في قراءة قصصه متعة ولذة ، ونشعر معه بمختلف الانفعالات النفسية التي يعكسها في نقوسنا من خلال تحليله لأبطال قصصه

وتعتبره لاصطراخهم النفسي .

الناقد الرائد :

« كان المازني في صدر حياته شاباً ثائراً ، ناقماً على الحياة والأحياء ، يرى في معاصريه العيوب بجمعة ، وقد كون مع عبد الرحمن شكري وعباس محمود العقاد مدرسة سموها « مدرسة التجديد » وقادوا معركة مزدوجة أحد سلاحها فرض الشعر والآخر حملة نقدية عنيفة على الشعراء والأدباء الذين سموهم بالتقليد والسير في الدروب المطروقة البالية .

وقد رأى المازني أن الهدف الأسمى في التجديد الذي يطمح إليه وتطمح إليه مدرسته هو الصدق في الإحساس والصدق في التعبير . وهو يعرف الشعر بقوله :

« إنه عاطر لا يزال يجيش بالصدر حتى يجد مخرجاً ويصيب متنفساً ، وعنده أن الشعر يعتمد على الإيحاء والتصوير أكثر من اعتماده على القصاحة الخطابية وقوة الإبانة اللفظية . وأن القصيدة ينبغي أن تعبر عن مشاعر صاحبها وتخرجه اختاصة بحيث يكون الدافع إلى نظمها تلقائياً من أعماق النفس ومنازعها لا من خارجها وما حولها » .

ومن هنا كان المازني ومعه العقاد حرباً على أصحاب المذهب التقليدي وبخاصة شوقي وحافظ . حتى أنهما ألقا في نقدهما كتاباً مهماً سماه (الديوان) وهو أعنف ماصدر تجاه الشعاعين من نقد . وكان فيه هوى وتحامل وقسوة . وكان المازني أمسك مع صاحبه العقاد بمحول وشرعا يهويان به تحطيماً . والواقع

أنه كان لثقافة المازني والعقاد النقدية وبخاصة ما استقياه من الأدب الإنكليزي خير سلاح استعماله في معركتهما النقدية الحامية . وبمكنتنا تلخيص مذهب المازني ومدرسته في النقد بالمطالبة بوحدة القصيدة العضوية وتماسكها وترابطها بدلاً من وحدة البيت واستقلاله عما قبله وما بعده كما هو الحال في الشعر العربي القديم أو شعر شوقي وحافظ ، ثم الدعوة إلى صلور الشاعر عن وجدانه الذاتي ونوازع نفسه وتوخي الصدق في التعبير والتصوير دون لجوء إلى الجممل المكرورة والعبارات المختزنة في الذاكرة ، وأخيراً نبذ المبالغات والبعد عن التقليد.

ومن الغريب أن هذه المقاييس التي وضعها المازني مع العقاد لم يستطع شعرهما نفسه أن يتهض بها بسبب افتقارهما إلى موهبة فنية تضارع ما كان لشوقي وحافظ . والمازني نفسه أصدر بعد سنوات كتاباً عن حافظ إبراهيم عدل فيه عن كثير من آرائه ، واستنكر ما بدر منه من عنف ، وود لو طواه النسيان . على أن ما ألقه في دراسة شعر ابن الرومي وبشار بن برد يعد نقداً رصيناً يرتفع إلى الذروة في التحليل واستنباط الأحكام وغلبة الذوق السليم .

المفكر القومي :

يقول المازني : « في الهند طائفة يحقرها الهندوكيون ويعدونها من المنبوذين . وأنا لا أحتقر أحداً ولكن ذوي الألقاب عندي منبوذون ، أعني أنبي منكم وأكره بحالهم ، وأتقي مخالطتهم ، وأؤثر عليهم البسطاء الفقراء ، بل حتى الجهلاء والأमीين ، وأرى لي عطفاً عليهم وحباً لهم فهم ، وإدراكاً لأساليب تفكيرهم وسروراً بحديثهم وإن كان تخلطاً » .

فمن خلال هذا المقطع يتجلى لنا هذا الكاتب الكبير على حقيقته ، فقد عودنا أن يعرض أمامنا نفسه البسيطة بما اتسمت به من صراحة وأصالة وصدق ، فالمازني ابن الشعب نشأ وعاش في صميمه فشبه دمت الطبع جم التواضع ، ومن هنا كانت الديمقراطية متأصلة فيه ولم يصرفه عنها ما بلغه من مجد أدبي ، فقد ظل إلى آخر لحظة في حياته ابن هذا الشعب استطاع بموهبته وعصاميته أن يشق طريقه في الحياة دون أن يكون لأحد فضل عليه . ومن هنا لم يكن يحب الزيف ، ويستنكر زيف كل حاكم لا يضع نصب عينيه تحقيق أماني شعبه . فعندما اندلعت ثورة مصر عام ١٩١٩ أخذ يكتب في جريدتي الأخبار والأفكار مقالات وطنية متأججة بالمشاء (مُطْلِع) أسهم بها في بث الوعي الوطني . ولما انشعبت الثورة إلى أحزاب يتناحر قادتها على حسيب المغنم ، فقد نقته بحكام مصر فكذب يقول : (وما هذه الأحزاب السياسية التي نراها ؟ أليست صورة أخرى للأشراف الذين عقى على عهدهم الزمن والذين كانوا لا ينفكون يقتلون على السلطان والجد ؟) ثم يقول « وكل حزب في الدنيا عبارة عن أحزاب شتى ، وكل من فيه ينشد اليوم والارتقاء إلى القمة ، والحرب دائرة أبداً بلا فتور .. » . وطبعي أن يسيء الظن بالحكام رجل حر كالمازني فلا يقر الطرق السياسية الملتوية التي يصطنعونها لبلوغ منافع وجلب مآرب وعبونهم أبداً شاخصة نحو كراسي الحكم.

على أن الجديد في اتجاه المازني وتفكيره نزعته العربية القوية وإيمانه العميق بالقومية العربية . وقد رأينا أنه يعد نفسه منتسباً إلى قبيلة مازن العربية وأنه من مكة في جزيرة العرب . فمنذ سنة ١٩٣٥ كتب يقول :

« إني أؤمن بما أسميه القومية العربية ، وأعتقد أنه من خطئ السياسة وضلال الرأي أن تنفرد كل واحدة من الأمم العربية بسعيها غير عابئة بشقيقاتها أو ناظرة إليها . ويحتقني ويستغزني أن أرى أحداً ينظر إلى مصر كأنها من أوروبا وليست من الشرق .. إن القومية هي اللغة لاسواها ، ولتكن طبيعة البلاد ما يشاء الله أن تكون ولتكن الأصول البعيدة المتغلغلة في القدم ما شاءت .. فكيف نكون إلا عرباً كالعراقيين والسوريين والفلسطينيين والحجازيين واليمنيين . »

بهذا الفهم العميق للقومية العربية يتحدث المازني ذلك الكاتب الكبير بما لم يتحدث بمثله كاتب مصري آخر ، بل أننا وجدنا بين معاصريه الذين يعدون في طبعة الكتاب ورجال الفكر من كانوا يرون مصر قطعة من أوروبا أو يعتبرونها دولة ذات كيان متميز ، أما شعبها فكان في نظرهم شعباً مصريةً يتكلم العربية لغة الفاتحين ولكنه لم يتخا عن شخصيته المصرية التي ورثها منذ عهد الفراعنة وحافظ عليها ، وأما الشعوب العربية فلم تكن في نظرهم أكثر من جارات .

وقد سأل المازني شاباً عن الأصل المصري وتاريخ الفراعنة وأثر ذلك في تكوين الشعب المصري وقوميته فأجاب : « أكرم بهذا من أصل وإنها لمدينة باهرة تلك التي كانت للفراعنة ولكنها بادت واندثرت ولم يبق منها إلا الأثر المدفون في التراب والذي لا يمكن أن يؤثر في حياتنا الحاضرة .. فالمدينة العربية عامل مؤثر بوجوده لا يذكره كالعامل الفرعوني . ومن الممكن هدم هذه الحواجز المفتعلة التي يقيمها الغرب ويرفع منها سدوداً بيننا وبين إخواننا » إلى أن يقول بلهجة الوثائق المومنة : « ولو أن هذه القومية العربية لم تكن إلا وهماً لا سند له من حقائق الحياة والتاريخ لوجب أن نخلقها خلقاً ، فما للأسف الصغيرة أمل في حياة

مأمونة .. » .

وفي هذا المقال الذي نشره المازني على صفحات مجلة الرسالة ما يعني عن التعليق ، فإيمان صاحبه بالعروبة لا يضارعه إيمان ، وإدراكه لمقاصد الاستعمار لا يعدله إدراك ، وتقنيده للترغبات الإقليمية وللدعوة الفرعونية لايمائله أحد من رجال مصر يومذاك ، وهكذا نضد المازني بصدق حدسه وسلامه فطرته إلى مكانن العزة القومية ، فجهر برأيه في وقت يدت أمثال هذه الآراء على ضفاف النيل أندر من الكبريت الأحمر .

الأداء الفني :

كان المازني كاتباً موهوباً يترك نفسه على سجيته ، فتتدفق عليه الألفاظ وتنبثق الأفكار ، حتى إنه كان قليل التسويد فيما يكتب . ومن هنا كان إنتاجه غزيراً ولم يقل ما كان يكتبه عن المقالين في الأسبوع عدا بمجونه ودراساته .

لنستمع إلى هذا النموذج الرقيق وقد دجته براعته إثر فجيعة باينته الصغيرة :

« في بعض الأحيان أكون جالساً في مكثي قبل طلوع الشمس وأمامي الآلة الكاتبة ، أدق عليها ، وأرمي بورقة إثر ورقة ، وإلى جانبي فنجان القهوة أرشف منه وأذهل عنه ، فأحس راحتك الصغيرتين على كتفي ، فأدير وجهي إليك ، وأرفع وجهي لأصبح على بستان وجهك ، وأستمد من عينيك النحلاوين واقترار ثورك النضير ما أفتقر إليه من الجلد والشجاعة ، وأدفع يدي ناطوقك بذراعي ، وأضمك إلى صدري وألثم حدك الصابح ، وأمسح على شعرك الأبيض المرسل على ظهرك وجانب عياك الوضيء ، وأقلبي بحسنك ، وأنشر في كهف

صدرى المظلم نور البشر والطلاقة ، فتدفعين ذراعك الغضة وتتناولين بينانك
الدقيقة ورقة مما كتبت ثم أجمع ضحكك القضية ، وأراك تغطين وجهك الخلو
بالورقة فيستطيرني الفرح ويستخفي الجدل ، ولكنني أظاهر بالخوف على الورقة
التي لا قيمة لها أن يحرقها أنفك الجميل ، فترمين رأسك على ذراعي ، وتصافح
سمعي ضحكاتك العذبة موجات لينة ، وتجذبين وجهي إليك ولكنك تشفقين
على رقة شفتيك من خشونة حدي ، فتلتصمين أذني الطويلة وتعضينها أيضاً ،
فأصرخ ، فتبين على قدميك خفيفة مرحة ، ونخرجين بعد أن خلفت في صدرى
انتسراحاً ، وفي قلبي رضاء وفي روحي حقة وفي نفسي شغوفاً ، وفي عقلي قوة وفي
ألمي بسطة واتساعاً وفي خيالي نشاطاً ، فأضطجع مرتاحاً ، وأغمض عيني القريرة
بحبك ثم أفتحها على حشة صغيرة حملتها بيدي هاتين إلى قبرها وأنزلتها فيه
ووسدتها الغراب ، بعد أن سويتها لها بكفي ، ورفعت من بينه الحصى اللباق ، ثم
انكفأت إلى بيتي حامد العين ، وفي فمي يدور قول ابن الرومي :

لم يُخلَقِ الدمع لأمري عيناً الله أدرى بلوعة الحزنِ .»

هذه صفحة رائعة كتبها المازني في رثاء ابنته (مندورة) بعد أن غمس
ريشته بدم قلبه ، فإذا نثره الشعر الصافي والمشاعر الحية والقلب الدامي والحزن
المعض ، إنها رقة الأسلوب وبساطة العبارة وعذوبة الألفاظ وتدقيق العاطفة .
ولعل السداجة وتصوير الجزئيات الصغيرة أروع ما في هذه القطعة ، إنها تنساب
بيسر صداقة خالصة إلى القلب فلا يملك المرء إلا أن يتأثر مع الكاتب لمصابه
ويشبارك في فجيئته فيأسى على برعم من الزهر قصفته يد القدر الباطشة قبل أن
يتفتح للحياة .

إنها ذاتية الأسلوب عند المازني وشغوفة عن نفسه ، وكان قوله الناقد الفرنسي يوفون : « إن الأسلوب هو الرجل » لم تُقل إلا في أدب المازني ، فقد كان فيما يكتب ذاتياً وليس موضوعياً لأنه كان في فنه يعتصر قلبه وأعصابه . وهكذا نخلص إلى القول في أدب المازني إنه أدب شخصي .

ومازني من جهة أخرى يُحسن اختيار اللفظ المناسب لموضوعه حتى يجعله مفعماً بالحركة نابضاً بالحياة ، فهو إذ يصف فتاة جميلة يقول إنها « غضة ، بضة ، هيفاء ، غيداء ، رطبة ، حلوة » كما يصف عيون الفتاة (شوشو) في روايته إبراهيم الكاتب بقوله : « إن من يراها لا يحتاج أن يعدوها أو ينقل لحظها إلى سواهما ، ففيهما يجتلي نفسها وروحها وطبيعتها وجمالها . وهما سوداوان غير أنه سواد فيه من العمق أكثر مما فيه من الاتساع ، تحديق فيه تحديقك في بحر » .

فالوصف هنا غداً تصويراً فنياً يديماً جعلنا نستمتع عن بعد بهذا الجمال الأخاذ الذي رسمت بعض ملامحه ريشة المازني الصنّاع .

وانظر إلى تصويره قصر قامته وضآلة حجمه إذ يقول عن نفسه : إنه « ضامر طاو » أو أنه « امرؤ فارغ الثياب » فكان اللفظ المفرد صورة حية ، وما أحمل كنياته عن صغر جسمه بأنه فارغ الثياب . وبذلك نستطيع القول إن أسلوب المازني يتسم ببراعة التصوير .

وثمة سمة أخرى تطبع فن المازني وأسلوبه وهي تتجلى في نحو قوله :

« فأردت أن أدرك (الترام) فعدون فنهجت ، وانقطع قلبي ، واضطرت أن

أقف لأسيرج . فالكلام هنا أشبه بلغة الحديث ، وصورة « انقطع قلبي » صورة شعبية بسيطة منتزعة من حياة الناس ، ولذلك كانت موحية لا تعديها في مدلولها صورة أخرى . والمازني في أسلوبه الذي أثره وعرف به مؤمن بمحدوى الطبع والبداهة ، عازف عن الزخرفة والتعقيد يترك نفسه على سجيته ، ومن هنا كان من أبرز خصائص أسلوبه سمات مذهبه في جميع ما كتب : بساطة التعبير . وفي مقالته « حلاق القرية » يُنطق الحلاق بلغته الساذجة ، فيقول لحلاقه :
- « هذا مقص حمير ولا مواخذة »

- « اجلس على الأرض » قلت : « ألا يمكن أن أحلق وأنا قاعد على الكرسي؟ » قال : « وأنا ؟ » قلت في سري : « وأنت تذهب إلى جهنم ونعم المصير » وهبطت إلى الأرض كما أمر . . .

فالحوار هنا ، كلام حي منتزع من طبيعة الحديث ومتسق مع عفة الموقف وكان يفقد كثيراً من بهائه لو أن المازني علا بلغته فيه، فحللوه في هذا البساطة التي تشاكل الواقع، ومن قبل جنتج الجاحظ في كتابه البخلاء إلى مثل هذا المذهب من إثارة الكلمات التي درج الناس على استعمالها ليكون تأثيرها في النفوس أوقع. والمازني بذلك يعد أول من أثبت قدرة الفصحى على احتضان التعبيرات الدارجة، وعلى صياغتها بحيث لا تفقد رونقها، ولا تنقص جاذبيتها، أو يتلاشى سحرها ، وتبرد حرارتها، ولعله يكاد يتفرد بهذه الميزة من كتابنا المعاصرين.

وهكذا يتألق إبراهيم المازني علماً شاعراً من أعلام النثر الأدبي ، وقد تفرد بأسلوب متميز يعد نسيج وحده بين أساليب الكتاب في أدبنا العربي الحديث ...

عمر الدقاق

طه حسين

طله حسين

• ولد طله حسين في عزبة الكيلو بمركز مغاغة في محافظة المنيا بصعيد مصر في سنة ١٨٨٩ وكان سابع أخوته في أسرة كبيرة العدد على الرغم من أن والده كان موظفاً صغيراً .

• فقد طله حسين بصره وهو في الثالثة من عمره بسبب الجهل والعلاج الخاطئ .

• التحق بالكتاب وحفظ القرآن ، ثم أجاد تجويده وهو صغير ، وكان يُمني نفسه بالالتحاق بالأزهر الشريف كأخيه الأكبر الذي كان يُعطي بمكانة مرموقة في القرية ، وتحققت أمنيته وهو في الثالثة عشرة عندما صحبه أخوه معه إلى القاهرة . وكان الأب كانه يمني نفسه بأن يصبح طله صاحب عمود في الأزهر الشريف .

• أعجب طله حسين ببعض شيوخه من الأزهرين لاسيما الشيخ سيد المرصفي ، ولم يعجب بطريقة تدريس البعض الآخر من شيوخه ، وهنا تبث خلاف منهجي في طرق التدريس بين طله حسين وبين طريقة لم تحقق ظموحاته كما كان يمتناها ، الأمر الذي دفعه ليتحول إلى الدراسة في الجامعة الأهلية . ١٩٠٨ .

• راقته طريقة التدريس في الجامعة التي تعتمد على الفهم والنقاش والحوار أكثر من اعتمادها على الحفظ ، وتفوق في دراسته واستطاع في مدة قياسية أن يحصل على أول درجة دكتوراه تمنحها الجامعة الأهلية بمصر ١٩١٤ عندما تقدم بدراسته عن أبي العلاء المعري ، وطبعها فيما بعد بعنوان (ذكرى أبي

العلاء) .

• قدرت الجامعة تفوقه فأرسلته لبعثة تعليمية في فرنسا ف قضى سنة في مونبلييه ثم عاد لشهور إلى مصر بسبب ضائقة مالية .. وعاود السفر إلى فرنسا واستقر في باريس وتردد بين السوربون والكوليج دي فرانس .. وركز على دراسة التاريخ والفلسفة وعلم النفس وعلم الاجتماع ، وأجاد اللاتينية كما أجاد الفرنسية وتعرف إلى زوجته (سوزان) التي رافقت مسيرة حياته حتى الممات .

• قدم رسالته للدكتوراة في فرنسا عن (فلسفة ابن خلدون الاجتماعية) .

• لما عاد إلى مصر تعثرت خطاه الوظيفية حتى أصبح أستاذاً للأدب العربي بكلية الآداب ١٩٢٤ ، وفي سنة ١٩٢٩ أصبح عميداً لكلية الآداب ثم أبعاد عن الجامعة وعاد إلى عمادة كلية الآداب ١٩٣٤ .

• عمل مستشاراً لوزارة التربية والتعليم .

• في سنة ١٩٤٢ عين مديراً لجامعة الإسكندرية وساهم في تأسيسها ...

• في سنة ١٩٥٠ أصبح وزيراً للتربية والتعليم واغتتم الفرصة ليطبق بحماية التعليم في مصر لقناعته المسبقة بأن العلم حق لكل مواطن كالماء والهواء .

• في سنة ١٩٥٩ منح له حسين حائزة الدولة التقديرية في الآداب ، وتلاحقت الجوائز والمنح التقديرية لا سيما درجة الدكتوراه الفخرية التي منحها من العديد من الجامعات الأوروبية .

* في سبتمبر من سنة ١٩٧٣ توفي طه حسين ، لكن فكره وجهده وإبداعاته مازالت مشتعلة في الرؤوس حولها تنفق وتختلف ويولد الحوار حواراً ، لقد كان طه حسين بحق مثيلاً ونائراً حتى بعد مماته .

لم يقصر طه حسين إسهاماته الثقافية على جانب واحد يعينه ، وإنما ضرب في كل مجال يسهم وافر ومؤثر في مسيرتنا الأدبية والثقافية ، ومن هنا تنبع أهمية طه حسين . ولقد زان طه حسين مؤلفاته الإبداعية والنقدية بأسلوب نشري رفيع المستوى ، ويبدو أن اعتماده على الإملاء حرك لديه نزعة الإيقاع الأسلوبية الجميل الذي تميز به .

وأسهـم طه حسين في المجال الفكري والحضاري بصفة عامة وفي مجال فن القصة ، وفي مجال النقد والرجعة ، وسنحاول أن نقدم نبذة عامة عن هذه الإسهامات التي مكنت لطله حسين بين العامة والخاصة من القراء في العصر الحديث .

الجانب الفكري :

لما رأى طه حسين أن الآداب الأوربية قد انطلقت من الأدب الإغريقي والفكر الإغريقي أراد أن يصل مصر والمنطقة العربية بهذا الفكر على أمل أن يتطور أدبنا العربي كما تطورت الآداب الأوربية ، وما أن عاد إلى الجامعة المصرية حتى بدأ محاضراته بتدريس تاريخ اليونان وأدبهم ، وقدم لنا كتابين هما (صحف مختارة من الشعر النحيلي عند اليونان) ثم (نظام الأنثيين) لأرسطو ، وقد ساعده على ذلك الاتجاه لطلقي السيد .

وفي سنة ١٩٢٥ كتب طه حسين مؤلفه (قادة الفكر) وصوّر فيه مراحل تطور الفكر الأوربي قِداً من اليونان (هوميروس ، سقراط ، أفلاطون) ثم الإسكندر الأكبر .. ، وفي سنة ١٩٣٩ يعود ليبلور الفكرة بشكل مباشر في كتابه (مستقبل الثقافة في مصر) الذي رسم فيه تصوراً مفصلاً لحياتنا الثقافية والتعليمية ويعاود طرح أهمية الانضمام إلى ثقافة حوض البحر المتوسط انطلاقاً من اليونان . وكان طه حسين متأثراً بدراسته للتاريخ والاجتماع والفلسفة وهو في أوروبا ، وقد وجد طه حسين معارضات كثيرة عندما طرح هذه الأفكار .

ولم يتوقف طه حسين عند حدود الفكر اليوناني ، وإنما ارتداد الفكر العربي وتوقف مع لحظات الحسم في تاريخنا الإسلامي بعرض قصصي شائق ومنهج علمي ثابت ، وأول هذه الوقفات المهمة كانت ١٩٣٣ عندما كتب الجزء الأول من (على هامش السيرة) ثم أتبعه بالجزئين الثاني والثالث .

وقيل أنه كتب (على هامش السيرة) ليحقق انتشاراً ناجحاً كالذي حققه (هيكل) عندما كتب (حياة محمد) ، ولكنني أتصور أن هذا السبب غير كاف للإقناع ، لأن طه حسين كان الأشهر آنذاك لاسيما بعد إنارتته لقضية الانتحال في الشعر الجاهلي ١٩٢٦ ، ومن ثم فـ (على هامش السيرة) ليست سيرة غيرية للرسول ﷺ بالمعنى الدقيق لأنه لم يعتمد على الأحداث المباشرة المتصلة بالرسول وإنما اعتمد على صدى الحدث والأحداث ، ومن ثم فهو عُني بتسجيل أثر التحول الفكري بفعل الرسول والإسلام ، واستشهد بتبعه حياة ثلاث من أبطال (على هامش السيرة) . ولذلك سمح لنفسه في الجزء الأول أن يمزج الحقيقة بالخيال لأنها - على حد تعبيره - صحف لم تكتب للمؤرخين والعلماء .

أما لحظة الحسم المهمة الأخرى التي تناولها طه حسين فكانت (الفتنة الكبرى) وتناول الأحداث بحيدة علمية وتناول هادئ لقضية ساخنة لأن مقتل عثمان كان بداية تفريق للأمة الإسلامية لم يجتمع بعدها حتى اليوم على قلب رجل واحد .

ثم تناول في كتابه (الوعد الحق) المثل الأعلى للاشراكية في الإسلام ، ثم يتبع هذا الكتاب بظائفة كتب عن الإسلام ومحاسنه ورجالاته ، فألف كتاباً عن (علي بن أبي طالب) ثم كتب (الشيخان) عن أبي بكر وعمر ، ثم مرآة الإسلام ، ومجموع هذه المؤلفات حصيلتها التركيز على الفكر الإسلامي وأثره في الحياة وفي الناس واتخذ من صدر الإسلام مادة لمجموعة هذه المؤلفات .

وكان طه حسين إلى جانب عنايته بالتاريخ يعيش الواقع الاجتماعي والسياسي طويلاً وعرضاً ، فهو أولاً مع حزب الأحرار الدستوريين ، ويكتب في صحيفتهم (السياسة) ، ثم ينضم إلى حزب الوفد ، ويكتب في صحيفة (كوكب الشرق) ، ثم يخرج هو (صحيفة الوادي) . وكان طه حسين معني بالقضايا السياسية والاجتماعية في مقالاته إلى جانب مقالاته الثقافية والنقدية .

وقد انعكست هذه الاهتمامات على إبداعاته ، ففي (حنة الحيوان) يرسم بالرمز صوراً ساخرة لشخصيات سياسية معاصرة له فيرمز لهذا بالتعلب ، ولذلك بالنعاب .. الخ ، وفي روايته (ما وراء النهر) يرصد قضية الصراع الطبقي بين الفلاحين والإقطاع وتجاوزات الإقطاع الأخلاقية ، وتبلغ سخريته الاجتماعية والسياسية متنهاها في مجموعته القصصية (المذبذبون في الأرض) التي حسد فيها مشاهد من عذابات اجتماعية بلغت أقصى درجات الفقر والبؤس والجهل .. ،

وفي (حنة الشوك) يجري محاورات بين شيخ وتلميذه يقصد من ورائها إصلاح مفاسد المجتمع المصري ... وكلها محاولات تسعى لفكرة أساسية شغلته وهي محاولة تحقيق العدالة الاجتماعية .

ومن أبرز القضايا التي تناولها طه حسين المحافظة على اللغة الفصحى ، لاسيما عندما بدأ بعض القصاصين يفهمون الواقعية فهما عاطفياً ويروجون للغة العامية ، فدافع طه حسين عن الفصحى في مقالاته النقدية ، وضرب النموذج بإبداعاته القصصية .

وعلى المستوى الثقافي أيضاً شغل طه حسين بقضية حرية الفنان وانعكس ذلك على أدائه القصصي - كما سنرى - وكان طه حسين شغوفاً بالنزعة العقلية المتحررة عند (محمد عبده) .

الجانب القصصي عند طه حسين :

في الصفحات الأولى من سيرته الذاتية (الأيام) يصف طه حسين أول مرة خرج فيها من باب البيت ولم يستطع أن يتقدم للأمام لأن القناة وسيقان الغاب يهددانه .. ولما حاول الاتجاه إلى اليمين أخافته كلاب العدويين ، ولما حاول التقدم نحو اليسار أخافته (كوايس) .. إنها رسالة من المجتمع مقادها أن ابق مكانك .. ولكن طه حسين رفض مضمون الرسالة ، وتقدم وهو يقدر حجم المتاعب والصعاب ، ولقد احترق القناة والغاب بخياله .. وعاد الخروج والتقدم إلى أن تعيده أخته إلى البيت .

وعندما حاول طه حسين أن يأخذ اللقمة بكلتا يديه .. ضحكك أخته

وحزنت أمه أما هو فكان يبحث عن الجديد ، ويألف التقاليد المعتادة ، فلماذا لا يحرب .. ؟ إننا إذن أمام شخصية غير عادية ترغب في التحدي ، وتهوى الصعاب ، ويأتي ارتياد طه حسين بحال القص كنوع من أنواع التحدي لعاهته.. إذ أن هذا الفن يقوم على الوصف والملاحظة بنت المشاهدة .. وطبه حسين فقد بصره وهو طفل صغير فما مصادر الصورة القصصية عند طه حسين ؟

أتصور أن فترة إبطاره القصيرة في طفولته تمثل محور الارتكاز الذي جعله يفهم بالصورة الفروق بين الأساسيات والأشكال والألوان ، ولكن ذلك لم يكن كافياً ليرتاد طريق القص الذي يحتاج إلى صور رؤيوية دقيقة الملامح ، ومن ثم نعتقد في وجود مصادر أخرى أهمها زوجته سوزان التي كانت تنقل له صور ما حوله لا سيما في رحلاته معها في أوروبا ، وتأتي قراءاته لتمثل مصدراً آخر من مصادره لرسم صوره الرؤيوية في قصصه ، واحتجز القرآن الكريم النصيب الأكبر من هذه الصور ، وجاءت قراءته في التراث لتمثل زاداً لا بأس به .

ومن خلال قصصه نكتشف عدم اعتماد طه حسين على من ينقلون له (زوجته ، أبنائه ، سكرتيره ...) وعوض ذلك بحيل أسلوبية غاية في الذكاء كان يرسم الصورة من خلال الصوت ، أو يعتمد على الوصف الكلي العام الذي لا يُعنى بدقائق التفاصيل ، فـ (خديجة) في (المعبودون في الأرض) جعلها هادئ وصوتها ينبئ عن جمالها الرائق ... لكن ما تفاصيل هذا الجمال لا نعرفها... (و زنوبة) الساقطة شهقت شهقة سماع من هو في آخر المنزل .. فصوتها يصف أخلاقها .. وهكذا .

لقد كان طه حسين قصاصاً بالفطرة ، فهو ينسجم للمنشد في القرية

ويحفظ عنه ويلد لأدواره ، والحس القصصي جعله أسرع نقاد جيلة إلى اكتشاف جذور فن القصة في تراثنا العربي ... وحسه القصصي جعله يكتب التاريخ بشكل حكاياتي تمتع فنجده (على هامش السيرة) يعرضها بشكل ملحمي لا سيما في الجزء الأول ، والعرض القصصي الشائق يجمده في (الوعد الحق ، الشيخان ، الفتنة الكبرى ، في الصيف ..) ولعل هذا ما دفع المازني لأن يقول : " وهل ذكرى أبي العلاء وابن خلدون وحديث الأربعاء إلا قصص تمثيلية ؟ والأدب الجاهلي بحث علمي حر ، ولكنه على هذا رواية ممتعة " ^١

ويجدر بنا أن نتوقف مع إبداعاته القصصية التي تنوعت ما بين القصة القصيرة والقصة والرواية والسيرة الذاتية والتي نفضل أن نبدأ بها لسيقها على هذه الإبداعات كلها .

١ - الأيام :

تستمد الأيام أهميتها من أنها صورةً نموذجية للسيرة الذاتية لاسيما وأنها تتمتع بخاصية الحكيم وجمال الأسلوب والتصوير لاسيما في تمصص الطفولة في الجزء الأول ، وتستمد أهميتها على المستوى التاريخي من أنها كانت مفاجأة شجاعة من طه حسين أن يجاهر بأسرار النشأة في وقت تسابق فيه المشهورون إلى إخفاء مثل هذه الحقائق ، وعندما كان ينشر طه حسين أيامه في حلقات ذيلها باسمه مما أمهر الفن القصصي بخاصية الاعتراف والتقدير في وقت تنكر فيه المثقفون لهذا الفن .

^١ - مع طه حسين ، سلس الكلاسيكي ١ ، ١٩٧٦ م .

وجاءت أيام طه حسين في ثلاثة أجزاء كتبها على فترات زمنية متباعدة بدأها سنة ١٩٢٧ . وكان الجزء الأول يتحدث عن طه حسين وهو طفل وصبي بالقرية ، والجزء الثاني عن طه حسين وهو طالب بالأزهر ثم بالجامعة في القاهرة ، والجزء الثالث عما كان في فرنسا وبداية عمله في الجامعة بمصر .. وقد ترجمت الأيام إلى لغات عالمية عديدة لأهميتها في كشف حقائق اجتماعية وثقافية بل وسياسية عن المجتمع المصري .

٢ - المعذبون في الأرض :

مجموعة قصص قصيرة تمثل قطع عذابات من الريف في صعيد مصر ، وتصور نماذج اجتماعية متباينة (الصبي ، اليتيم ، الفتاة ، الفقيرة الجميلة ، المخادع ...) وقد رفض نشرها بمصر في البداية برموز استبدالية مباشرة تكشف حقائق اجتماعية وسياسية في ذلك الوقت .

٣ - أديب :

رواية كتبها طه حسين بعد أن يبيع عميداً للأدب العربي واستثمر فيها ثقافته وعمد إلى تحليل نفسي لصديق له أصيب بالجنون عندما ذهب إلى فرنسا للعلم ووقع في شرك مظاهر الحضارة الغربية .. واستيقظ ضميره يصارعه بين العاطفة والواجب إلى أن انتهى به إلى الجنون ، وإن كان قد أكثر من الاستطراد عن نفسه وكأنه يثبت النموذج البديل لشخص تعرضوا لمواجهة حضارية بين حضارة شرقية مجردة حملوها من الشرق وبين حضارة أوربية مادية واجهتهم في الغرب .

وأهمية هذه الرواية تنبع من أنها الأولى من نوعها التي يفتق فيها روائي (دائرة الأنا) الإبداعية والسردية عندما كتب طه حسين عن شخصية أخرى غير ذاته .

٤ - شجرة البؤس :

وهي تتناول أثر العادات والتقاليد السيئة على حياة الفرد والجماعة ، وكانت (نفيسة) بارتياكها الخَلْقِي والنفسي هي البؤس الذي زرع بواسطة نصيحة شيخ الطريقة في قلب أسرة هائلة فانقلبت حياتها إلى جحيم .

وتستمد (شجرة البؤس) أهميتها من أنها الأولى التي استخدمت وسيلة تسلسل الأجيال أو (الرواية النهر) ، وهي الوسيلة التي كثرت في روايات نجيب محفوظ فيما بعد .

٥ - دعاء الكروان :

وهي من أنضج أعماله الروائية ، وحاول من خلالها العزف على أكثر من وتر فكري ، فهو بها يصور مدى تحكم المكان وعاداته في مصير الشخصيات بل ومدى تحديده لفكرهم ثم هو يوضح فكرة التعليم وأثرها في المجتمع لو أتاحت لعامة الناس ، فجعل (أمنة) تنطق بأفكار فلسفية مجرد سمعها لدروس سيدتها .. ثم أوقع (أمنة) في صراعه الكلاسي المفضل بين الواجب لتسار أختها وبين عاطفة الحب الطارئة للمهندس

٦ - جنة الحيوان :

وهي مجموعة لقطات حكاية اعتمد فيها على الرمز الاستبدالي ، وقيل إنه قصد بكل حيوان شخصية معاصرة بينها

٧ - الحب الضائع :

وهي رواية فرنسية الأصل وقام طه حسين بترجمتها وقد أشيع خطأ أنها من تأليفه ، وأيضاً يعتمد على صراع العاطفة والواجب للبطل الذي دخلت بين صديقته وزوجها فأحببت هذا الزوج ... فوقت في الواجب الذي يحتم احترام صداقتها والحب الذي يفرض عليه التماهي في علاقة طارئة .. .
ووجدت مع هذه الرواية مجموعة قصص قصيرة أخرى .

٨ - ماوراء النهر :

وهي رواية بدأ تأليفها ١٩٤٦ .. وتوقف ثم أمتها قبيل مماته ، وهي رواية تصور الصراع الطبقي بين الفلاحين والإقطاع .. ولقد أضاف إليها د. الزيات فصلاً أخيراً قال إنه وجدته في أوراق العميد ، وإضافته تمثل شذوذاً للبناء الفني للرواية لأنه يفسر الرمز في الرواية فيسقطها فنياً .

وقد كتب طه حسين (أحلام شهرزاد) واستوحى فيها الليالي العربية ثم كتب بالاشتراك مع الحكيم (القصر المحلول) .. .

وتأتي أهمية طه حسين كمبدع للقصص من أنه راد بعض الطرق الفنية في كتابة الرواية لا سيما (شجرة البؤس ، الأيام ، أديب ...) ثم إنه اعتمد على

مفهوم خاص لحرية الفنان وهذا المفهوم سمح له أن يكون معلماً لكتابة القصة والرواية فهو يكثر من استطراداته أثناء السرد ليوضح كيفية كتابة البداية المشوقة... وتكثر هذه الاستطرادات بخاصة في (المعذبون في الأرض وماوراء النهر...) .

وكان من الطبيعي أن تؤثر أعمال طه حسين في كثير من الأعمال القصصية وكتابتها لاسيما [عبد الحميد جودة السحار في روايته (في قافلة الزمان) ونجيب محفوظ في (الثلاثية) باعتراف نجيب محفوظ نفسه^١ ، وثروت أباظة في (ثم تشرق الشمس) ...] .

الجانب النقدي عند طه حسين :

قال د. زكي نجيب محمود إن « التاريخ سيقول عن الستين الخمسين التي توطأت هذا القرن العشرين (لقد كان عصر طه حسين) ، فما أظن كاتباً خلال هذه السنوات الخمسين قد كتب شيئاً دون أن يهمس له في صدره صوت يقول : ماذا عسى أن يكون وقع هذا عند طه حسين إذا قرأه .. وهكذا كان هو المعيار المستكن في صدور الكاتبتين كأنه هم في حياتهم الأدبية ضمير يوجه ويشير»^٢ .

وكان طه حسين جديراً بهذه الشهادة لكثرة مساهماته النقدية المتنوعة فضلاً عن مؤلفاته وترجماته في مجال النقد . وتمثل مصادر طه حسين النقدية عاملاً

^١ - راجع : عشرة أدباء يتحدثون .

^٢ - في فلسفة النقد - د. زكي نجيب محمود - ط ٢ .

قريباً لا اكتسابه هذه المكانة ، لأنه جمع بين الثقافتين النقديتين العربية والأوربية .

أما مصادره العربية فتمثل في ثقافته التراثية القوية لاسيما قراءاته البلاغية عند عبد القاهر الجرجاني وأبي هلال العسكري ثم اللغوية عند ابن جني وغيره الأمر الذي دفعه للإعجاب بالمرصفي واعترف له حسين بذلك فقال إن له " في الأدب والنقد ذوقاً على مثال ذوق المرصفي " ^١ ، وقد انعكس ذلك على عنايته بالنقدات اللغوية ، وهو أيضاً الطالب الأزهري الذي راجع أستاذه في بيت من الشعر ، و تمكنه من اللغة العربية وحساسيته للأساليب التعبيرية مكنته له في هذا المضمار .

وهو إما أن يشير إشارة كأن قال عن (صبح النوم) ليحيى حقي :
" وفي القصة بعد ذلك هنات لغوية " ^٢ ، وأحياناً يطيل الوقوف المفصل مع بعض الأخطاء كما فعل مع الحكيم في نقده لرائعته (أهل الكهف) . أما هو مع الشباب فكان يهتم بالناحية اللغوية اهتماماً خاصاً لأنه - كما يقول - " من الخير التزمت النحوي عند نقادنا للكتاب الناشئين حتى لا يخفون جهلهم خلف بلاغة مدعاة " ^٣ ولذلك كان يتعقب يوسف السباعي في بداية أمره ^٤ .. وتعقب القصاصين بصفة خاصة ليقاوم اللغة العامية التي تتسرب إلى السرد القصصي .

أما عن مصادره الأوربية التي تحكمت في جزء كبير من مسيرته النقدية

^١ - مقدمة : تجديد ذكرى أبي العلاء - ص ٥ .

^٢ - نقد وإصلاح - ١٦٠ .

^٣ - في الأدب والنقد - ٢٠ .

^٤ - راجع : غواطر - ص ٩٨ .

فيمكن أن نجعلها في تأثيره بشخصيتين بالتحديد .. هما الفرنسي (تين taine)
والروسي (ديكاوت) .

أما (تين) فقد أفاد منه النقد الاجتماعي كوسيلة لفهم النص وأبعاده
التكوينية والتأثيرية ، وسيطر عليه هذا الاتجاه بداية من إصداره لرسالة الدكتوراة
عن أبي العلاء ثم امتد المنهج ليسيّط على نقداً حديث الأربعة ، وعلى كتابه
(مع المتنبي) حيث وضع في هذا الكتاب الأخير التطبيق الأمثل لهذا الاتجاه .

وأما (ديكاوت) فقد أفاد منه منهج الشك من أجل الوصول إلى اليقين
وإن كنت أرى أن منهج الشك لم يعرفه من ديكاوت فقط وإنما سبق له معرفته
في ثقافته العربية لا سيما عند الغزالي وعند ابن خلدون ، وكان يردد قول ابن
خلدون في مقالات (حديث الأربعة) : « .. يحتم عليك تحكيم العقل فيما
يروي لك من الحوادث .. » وتحكيم العقل قاده إلى سرعة القناعة بالشك حتى
أصبح لزمة تعبيرية في نقداً (أكاد أشك ، أكر الظن ...) ، وانتهى به الأمر
إلى تفجير قضية الشك في الشعر الجاهلي ١٩٢٦ ... ثم تحقف من حديثه وأعاد
طباعة كتابه مرة أخرى .

وثقافة طه حسين الواسعة والتنوع حولت أكثر نقداً فيما بعد إلى ما
يمكن تسميته بالنقداً الانطباعية التي تستثمر ثقافة الناقد دوغما تحديد لمسار نقدي
معلوم أو دوغما تحديد لمنهج نقدي محدد ، وتوزعت نقداً ما بين اللغة والتقييم
اللفني وإعلان المدح أو القدح ، وقليل من نقداً عقدها في شكل موازنة بين
العمل للنقد وعمل مناظر له لإبراز السلبيات والإيجابيات ، فمثلاً في نقده لـ "
شهریار " عزيز أباطة يقارن بينها وبين (شهرزاد) للفرنسي (جول سويرفيل) ،

وفي مقال آخر بعنوان (قصتان)^١ تناول قصة (ثم تشرق الشمس) لشروت أباظة وقارنها بقصة فرنسية بعنوان (كان فيما مضى) للفرنسي (جولبريت) ، وتلك المقارنات كانت تعكس ثقافته الواسعة ، وبفضل هذه الثقافة الواسعة عرّف القارئ العربي بكافكا وراسين وفولتير وأهمية الأدب الإغريقي ...

وهناك مجموعة من النقادات الأخيرة لطله حسين اكتفى فيها بتلخيص فكرة العمل مصحوبة بنقد أو بقدح غير مباشر وكان معلوماً أنه عندما يقول (قرأت ولم أفهم ..) أن العمل لم يعجبه ، ويبدو أن تلك النقادات الأخيرة كانت وسيلة تشجيع للشباب .

وكانت قضية (حرية الفنان) من أهم القضايا التي تبنّاها طلّه حسين وانعكس اقتناعه بها على نقده ، لأنه - مثلاً - لم يلتزم في نقدهات بقياس جمالي وسيكولوجي أو لغوي معين ، وإنما كان يسجل انطباعاته مستعيناً بثقافته المتنوعة ، وردد النداء بحرية الفنان مباشرة في سرده لكثير من استطراداته داخل أعماله القصصية لاسيما في روايته (ماوراء النهر) وفي مجموعته القصصية (المعذبون في الأرض) ولذلك قال " إن الأثر الأدبي هو هذا الذي ينتجه الكاتب أو الشاعر كما استطاع أن ينتجه لا أعرف له قواعد ولا حدوداً إلاّ هذه القواعد والحدود التي يفرضها على الأديب مزاجه الخاص وقنه الخاص " ^٢ .

ولعل هذا مادعا محمد عوض محمد لأن يصف طلّه حسين بأنه من أصحاب الغوضى في الأدب ، ولكن طلّه حسين يحدد ماذا يقصد بمحدود الحرية

^١ - عراطر - ١١ ، وتظهر للنال أولاً في لعلال ١٩٦٢ .

^٢ - فصول في الأدب والنقد - ٥٠ .

عندما قال : " إن الفن الرفيع قيد حر ... ولكنه مع ذلك ينهض بأثقال هذا الفن... إن كان ميسراً له غير متكلف فيه حتى تستقيم له الأمور ، وتمتد له الأسباب وترخي له الأئنة وإذا هو يحضي بفنه حيث يشاء " فالحرية إذن هي تفلسف على القواعد بعد إيجادها لإضافة الجديد لا بمجرد التحلل من القواعد .

وقد عطف طه حسين رصيلاً ضخماً من الإسهامات النقدية بداية بدراسته عن أبي العلاء المعري التي استعان فيه بالمنهج الاجتماعي ، ثم دراسته الثانية عن الشعر التمثيلي عند اليونان ، ثم قدم مقالاته الأشهر التي جمعت في (حديث الأربعاء) وتناول تاريخنا الشعري وشعراءنا بأسلوب جذاب وطرح نقدي فجر موضوعات ثرية اغتنمها الباحثون بعده وقدموا عنها دراسات نقدية عديدة . وكانت هذه المقالات بمثابة تفجير لفكر نقدي وأفكار نقدية .

وجاء كتابه (في الشعر الجاهلي) ١٩٢٦ ليفجر قضية انتحال الشعر الجاهلي من جديد عندما اعتمد على منهج (ديكرات) فأثار العديد من ردود الفعل انتهت بإعادة صياغته وطباعته بعنوان (في الأدب الجاهلي) .

وفي سنة ١٩٣٣ ينشر دراسته الموازنة عن (حافظ وشوقي) ، ولما عاد لعمادة كلية الآداب نشر محاضرات له بعنوان (من حديث الشعر والنثر) ، ثم تناول المتنبي بدراسة مستفيضة ورائدة تناول من خلالها الإطلال على عصر المتنبي وحياته من خلال متوجه الشعري ، وأثار العديد من القضايا النفسية والفكرية والفنية حول المتنبي وكان ذلك في سنة ١٩٣٦ . وصدر الكتاب بعنوان (مع المتنبي) .

- مع أبي العلاء في سجنه - ١٦١ -

ثم عاد إعجابه لأبي العلاء ليخصه بدراسة أخرى (مع أبي العلاء في سجنه) صور فيه نفسية الرجل وأبعاد فلسفته الفكرية . ثم يعود طه حسين لجمع مقالات آخر في كتاب بعنوان (فصول في الأدب والنقد) ثم يحلل بعض القصص والمسرحيات الفرنسية بشكل وصفي في كتابه (صوت باريس) .

وعمد طه حسين إلى متابعة الانتاج الأدبي للرواد والشباب على حد سواء لا سيما في مجال القصة والرواية وكان ذلك كتاب (خصام ونقد) ثم (نقد وإصلاح) فضلاً عن دراسات آخر في مقدمات الكثير من المؤلفات والنصوص الإبداعية ، وكأنه كان يحق المعيار المستكن في صدور الكاتين وكأنه كان لهم في حياتهم الأدبية ضمير يوجه ويشير - كما وصفه د. زكي نجيب محمود .

طه حسين والترجمة :

عني طه حسين بنقل صورة تفصيلية لأصول الأدب الأوربي عند الإغريق، وصورة تفصيلية للأدب الأوربي الحديث مثلاً في فرنسا ولذلك وزّع ولاءه في نشاط النقل بين الإغريق القدماء والفرنسيين المحدثين ، ولبلوغ هذه الغاية قدم تراجم ، وقدم تلخيصات لكثير من النصوص الإبداعية ، فضلاً عن دراسات نقدية عن أعمال وشخصيات أوربية تصور المذاهب الفنية المختلفة .

وإذا كان طه حسين في نقداًته وإبداعاته عن الأدب العربي قد عني بفني الشعر والقصة بخاصة ، فإنه قد وجه نشاط الترجمة والتلخيص إلى فن المسرح بخاصة ، وقد بدأ نشاطه منذ ذهابه الأول إلى فرنسا حيث قدم لنا كتابين وهما

(صحف مختارة من الشعر التمثيلي عند اليونان) وكتاب (نظام الإثنيين) لأرسطاليس ، وبعد إعداد الدكتوراة تابع نشاط النقل لعيون المسرح الإغريقي والفرنسي الحديث فقدم كتابه (من الأدب التمثيلي اليوناني) وهي أفكار لمجموعة مسرحيات لسوفوكليس ، وفي سنة ١٩٢٤ انتقل إلى الأدب الفرنسي الحديث فأصدر كتابه (قصص تمثيلية) ، فضلاً عن مقالات الأحاد التي كتبها في صحيفة السياسة وخصصها للقصص الفرنسي بخاصة .

ثم نقل طه حسين (أندروماك) لراسين ثم (زاديغ) لفولتير وهما من أشهر المسرحيين الأوربيين لا في فرنسا وحدها . وبعد ذلك قدم طه حسين كتابيه (لحظات) ثم (صوت باريس) وعني فيهما بتحليل فني لقصص ومسرحيات فرنسية .

وترجم طه حسين (أوديب) لأندريه جيد ثم كتب مجموعة دراسات قيمة عن الأدب الأوربي ورواده واتجاهاته الفنية وصدرت في كتابه (ألوان) .

ونلاحظ أن طه حسين مدّد نشاطه في ثلاثة اتجاهات الترجمة والتلخيص والنقد ، وكان التلخيص - فيما يبدو - ليحرص على تقديم أكبر قدر من أفكار الإبداعات الفرنسية ، لأن الترجمة قد لا تسعفه لهذه الغاية ، ولذلك كان لهذا النشاط الفضل في تعريف المثقف العربي برواد الأدب الأوربي وأبرز اتجاهاته الفكرية والفنية .

وتوّج طه حسين نشاطاته في الترجمة والنقل بأن قاد أول مشروع منظم للترجمة في مصر ، ومثل هذا المشروع نحتاجه الآن إذ أن الترجمة خضعت لأذواق

فردية وحسابات مالية على حساب المستوى العلمي على الرغم من كثرتها إلا أن أكثرها من الترجمات التجارية .

لقد أثنى طه حسين أجناسنا الأدبية إثراء نقدياً وإبداعياً فهو ناقد وقصاص وله بعض الأشعار التي أعفاهها ، وهو خادم لفن الشعر بنقده ، وهو خادم لفن المسرح بترجماته وتلخيصاته ونقده ، ومن قبل .. ومن بعد هو مفكر حر عاش عصره وثقافته وحرص على تطويرهما ... ولاقي في سبيل ذلك معارك كثيرة .. ومازال الناس يرددون ويتحاورون حول هذا الرصيد الضخم والمتنوع الذي أثنى به طه حسين مكتبتنا العربية ، وكان زاداً لجيله ، ولأجيال كثيرة من بعده .

محمد نجيب التلاوي